76. 3256 (1

Pfr. Schreiber, Lahm i. Itzgr.

2.42

Syſtematiſcher Unterricht

zum

Erlernen und Behandeln der Singkunſt überhaupt,

ſo wie

des Geſanges in öffentlichen Schulen

und

der vorzüglichſten Orcheſter-Inſtrumente;

nebſt

einer Anleitung

zum

Studium der Harmonielehre und zur Direktion eines Orcheſters und Singchores.

Von

Dr. Joſeph Fröhlich.

Erſter Theil

mit 10 Bögen muſik. Tabellen.

Auf Koſten des Verfaſſers.

Würzburg 1822,

gedruckt bey Joſeph Dorbath.

Kunst
b
Fro
-1-
Kapitelsbibliothek Bamberg
1224/67
STAATSBIBLIOTHEK BAMBERG
G 202/1176

Vorwort.

Es ſind bereits über zehn Jahre, daß ich eine Anweiſung zum Kunſtgeſang, ſowie zur Behandlung der wichtigeren Orcheſterinſtrumente unter dem Titel: Vollſtändige theor. praktiſche Muſikſchule ꝛc. herausgab. Der Zweck dieſer Arbeit war, die vielen ſowohl im Geiſtigen als beſonders im Techniſchen der Tonkunſt in neueren Zeiten verbreiteten trefflichen Grundſätze zu ſammeln, ſyſtematiſch mit Einwebung der eigenen Anſichten zu ordnen, und ſo den Lehrern und Liebhabern der Muſit eine gute fortſchreitende Anleitung in die Hände zu geben. Es war Unterricht im engern Sinne, was ich dort zunächſt beabſichtigte. Aber eine lange Erfahrung überzeugte mich, daß alles Mühen, durch die Pflege der Tonkunſt die Menſchheit zu veredeln, zu vergeiſtigen, umſonſt iſt, wenn wir den Unterricht nicht ſo ergreifen, daß eine höhere Richtung der geſammten Seelenkraft, das Hinziehen zum ſchönen Ziel des Lebens, ſowie der wechſelſeitigen Befruchtung dieſes durch die trefflichen Bilder hergeſtellt wird, welche in ihren Werken vorzuführen die Beſtimmung der Kunſt, des Künſtlers einzig würdige Aufgabe iſt. — Unbeſeelt erſcheinen im Aeußern die Formen, die der Menſchheit Blüthen enthalten, welche — in der Stunde der Weihe entfaltet — mit ihrem Duft des Gemüthes Kraft beſeelen, erhebend zu den ſchönſten Anſchauungen und intereſſanteſten Gefühlen. Entweder wir verſtehen es, das hier ſchlummernde Leben zu erwecken, oder wir erhaſchen, uns ſelbſt bethörend, Schattenbilder, die ſich, einer Seifenblaſe gleich, in ein Nichts auflöſen. Zu dem Erſten aber gehört ein Hinanbilden, ein geiſtiges Erziehen, welches in jeder Form das Seelenbild erkennen läßt, deſſen Abdruck ſie eben iſt. Wird dieſes nun, vom Einfachſten und Leichteſten beginnend, zum Zuſammengeſetzteren und Schwereren fortſchreitend, bis zum höchſten Punkt fortgeführt, wie, ſollte da noch eine ſeelenloſe Ausführung möglich ſeyn? — Dem Lehrer hiezu die Anleitung zu geben, den Schüler gleichſam dahin zu drängen — das iſt die Abſicht dieſes Werkes, das ſonach in ſeiner Tendenz weit über dem früheren ſteht, ſich übrigens recht gut mit ihm verbinden läßt, und muſik. Erziehungslehre genannt werden könnte, inſofern es den Unterricht im engern und weitern Sinne in ſich begreift, und Alles demſelben höheren Ziele unterordnet. — Wohl wird daher auf eine gründliche Bildung in der Technik als erſtes wichtiges Erforderniß geſehen; ernſt wird darauf hingewieſen, wie genau

man die muſik. Anlage, beſonders das Gehör (ſ. S. 44) prüfen ſoll; es wird gezeigt, wie es meiſtens am Takt, an Reinheit und gutem Tone, Deutlichkeit, Genauigkeit u. ſ. w. fehlt, und der Mangel hierin jedes andere geiſtige Verdienſt ſchwächt; in allen techniſchen Formen wird unſer Schüler geübt: immer aber erhebt ſich zuletzt ſein Blick zum Geiſtigen derſelben, die jede neue Materie ſtets reicher und intereſſanter darbietet, und die der Geiſt alle verbindet, um ſeine, um der Menſchheit hohe Kraft zu verkünden, welche wir im erzeugenden oder vortragenden Künſtler verehren. Dadurch werden wir in das Innere des muſik. Bereiches geführt, wir lernen der Kunſt ſchöne Beſtimmung, des Künſtlers große Aufgabe kennen, ihn und ſeine Leiſtung beurtheilen, die auf dem rechten Wege Wandelnden ſchätzen, den Irrenden die liebreich zurechtweiſende Hand bieten. Noch mehr: es eröffnet ſich uns des Lebens wahrſte und innerſte Anſchauung, wie ſie die Kunſt in ihrem lieblichen Zauberſpiegel zeigt. Deutlich erkennen wir, daß die muſik. Lehrſtunde keine bloße Unterrichts- daß ſie eine Erzieh- Stunde ſeyn ſollte, beſtimmt, die Gefühle zu läutern, zu ordnen, zu adeln und zu ſteigern, die geſammte geiſtige Kraft des Zöglings anzuregen, zu ſtärken, zu erheben, und nach und nach dem Höchſten zuzuwenden. (S. S. 321 u. d. f.) So tritt die Kunſt mit dem Leben in nähere Verbindung, von dem ſie ſich leider! als ein Zweig beſonderer Geſchicklichkeit meiſtens getrennt hatte. Und nur ſo kann die Menſchheit, nur ſo der Künſtler, und vorzüglich der Lehrer gewinnen, da man künftig bey der Wahl eines ſolchen gewiß den beſſeren gebildeten Menſchen beachten wird, der ja am erſten den Schüler zu dem angegebenen Ziele zu führen vermag. So muß ſich die Kunſt, ſo die allgemeine Kultur heben, beſonders, wenn in allen Schulen der Geſang gepflogen, ſomit der Betrieb der Muſik allgemein wird. — Und eben darum ſuchte ich in der Bearbeitung dieſes Werkes die ſchwächere und höchſte Kraft gleich zu bedenken, und jeder die ihr gehörende Erhebung zu verleihen, ſo, daß Jener, welcher ſich kaum über das Techniſche zu erſchwingen vermag, eben ſo ſeine Befriedigung bey unvermerkter Begeiſtigung finden wird, wie der die höchſte Kunſtanſicht Suchende, für den beſonders die wichtige Lehre des Vortrages ſo ausführlich gegeben ward. So iſt jedes Verhältniß, ſo jede Bildungsſtufe berückſichtiget, und es hängt nur von dem ernſten Streben, vorzüglich dem frommen heiligen Sinne bey der Anwendung des Gegebenen ab, daß das vorgeſteckte ſchöne zur edelſten Kraftanſtrengung und Aufopferung auffordernde Ziel erreicht, und die Erhebung der Menſchheit nach Würde befördert werde.

Würzburg im Mai 1822.

Der Verfaſſer.

Einleitung.

Der Menſch hat den Drang, die Regungen ſeines Innern im Aeußern zu verkünden. Die Eindrücke, welche Freude und Leid, welche jede Erſcheinung des Lebens in ſeiner Bruſt erzeugt, ſucht er verwandten Seelen mitzutheilen. Und hiezu bedient er ſich zunächſt, und wohl am beſten, des Tones, welcher, in eigner Bruſt gebildet, die manchfaltigen unſichtbaren Regungen des Innern in gleichen Schwingungen und Bewegungen des äußeren Luftkreiſes, ſomit in feſt bezeichneten Umriſſen, zum deutlichen Erkennen und Auffaſſen vorführet. So wird der Ton der wahre Wiederhall des Gemüthes; ſo hebet der höhere und ſchönere Geiſt den minder gebildeten, den er mit tiefen und reichen Gefühlen und Anſchauungen überfüllet; ſo iſt hier die Bildung und Erziehung des Menſchen, ſowohl im Einzelnen, als im Ganzen, bedingt und geſetzt. Und dieſes Verkünden des Inneren im Aeußeren nennt man Sprache.

In dem Innern des Menſchen, oder in der einen das Ganze deſſelben belebenden Kraft — der Seele — unterſcheidet man hauptſächlich die beyden Verrichtungen des Denkens — das Erkenntnißvermögen — und des Fühlens — das Gefühlvermögen — welche beyde mehr oder weniger den Willen — das Begehrungsvermögen — beſtimmen. So oft alſo der Menſch ſein Inneres verkündet, oder ſich ausſpricht, wird er es ſowohl in der geiſtigen Verbindung des Gedachten — in einer Reihe verbundener Gedanken — als in einer Folge verknüpfter Gefühle thun müſſen. Den Gedanken wird ſtets das Gefühl, und

dieſes jener begleiten. Vorherrſchen aber kann eine oder die andere dieſer Kräfte, je nachdem der Menſch mehr das Erkennen beabſichtiget, mehr denkt, oder das freye Leben der Gefühle vorwalten läßt. Im erſten Falle erhält der Ton durch beſonders beſtimmte Artikulationen eine nähere deutliche Bezeichnung des auszuſprechenden Gegenſtandes, es entſteht die Wort-, im zweyten die Tonſprache im engeren Sinne, in ſofern ſich in der verſchiedenen Form des unartikulirten Tones die manchfaltige Regung der Gefühle ausſpricht. *)

Wenn bey der Wortſprache jede Tonbildung durch die manchfaltige Artikulation, und jenen durch die Uebereinkunft der Menſchen damit verbundenen Sinn, eine eigene Bedeutung erhält, wie es ſchon bereits geſagt wurde, ſo werden eben ſo viele verſchiedene Spracharten ſich entfalten, als es verſchiedene Völker, Völkerſtämme, überhaupt manchfaltige Mundarten giebt, die, obgleich jenen, welche dieſer kundig ſind, allerdings ganz deutlich und beſtimmt, den übrigen Menſchen doch unverſtändlich ſind. Umgekehrt iſt es mit der Tonſprache — der Muſik. — Aus der Tiefe des menſchlichen Gemüthes ſelbſt quellend, mit dieſem durch den reinen Ton — das wahrſte Erſcheinungsmittel jenes — in nächſter Verbindung, ſomit von den zufälligen Zwecken und Beſtimmungen des Lebens unabhängig, ergreift ſie mit ihren allgemeinen und feſten Formen

*) Ohne Zweifel war der Menſch zuerſt bemüht, die Empfindung ſeines manchfaltigen Bedürfniſſes durch äußere Zeichen, vorzüglich durch Töne auszudrücken. Je ausgedehnter dieſes, ſowohl in körperlicher als geiſtiger Hinſicht wurde, in je nähere Verbindung er mit ſeinen Mitmenſchen trat, deſto mehr mußte derſelbe darauf bedacht ſeyn, ſich immer deutlicher auszuſprechen. Wie konnte ihm nun der unbeſtimmte Ton genügen? — Er mußte alſo der verſchiedenen Beugung, Abſtufung und Zuſammenſetzung der manchfaltigen Töne eine eigene, manchfaltige ſeinem innern Drange, ſich ſo ganz auszuſprechen zu können, angemeſſene Bedeutung geben. Daraus entſprangen zuerſt die ein- oder mehrſylbigen Ausrufungen und Worte, ſpäter, durch Hilfe der dem Menſchen eingebornen Bildungskraft, die zuſammengeſetzteren, und, mit dem Zunehmen und vollkommneren Entfalten der geiſtigen Kraft überhaupt, die ganze Wortſprache. Schade nur, daß man, jemehr die letztere ausgebildet ward, deſto weniger die Tonſprache im engern Sinne beachtete; denn die gleiche Ausbildung und Verbindung beyder bezeichnet den wahren Höhepunkt der menſchlichen Kultur. Ein Ziel, des eifrigſten Strebens, und der regſten Bemühungen würdig, ſo wie dieſe mit dem ſegenvollſten Erfolge lohnend!

jedes menſchliche Herz in jeder Zone, ihre ſichere Wirkung auf die dem ganzen Menſchengeſchlechte vom gütigen Schöpfer eingeborne allgemeine Grundbildung, und den harmoniſchen Anklang dieſer, ſomit auf den wahren Lebensquell, berechnend. — Von dieſer Seite ergriffen und behandelt, muß dieſe allgemeine Herzensſprache die Menſchen ſich gegenſeitig näher bringen; der tiefer, reicher, und ſchöner Fühlende wird ſeinen ſchwächeren Mitbruder beſeelen und erheben; und ſo wird, ſo muß ſich — bey allgemeiner Verbreitung — ein edlerer Lebensſinn erzeugen, welcher, jede gemeine Anregung in ihrer Leere und Unwürdigkeit erkennend, nur den ſchöneren Gefühlen der menſchlichen Bruſt huldiget, und ſich zu jener Vortrefflichkeit, zu jenem Seelenadel emporſchwingt, welcher der Stempel der höheren Natur der Menſchheit iſt. Und ſo ſtünden wir demnach bey der Aufgabe, welche die Muſik — Tonſprache — zu löſen hat; die tiefere allſeitige Anregung der menſchlichen Seele in der Geſtaltung bedeutend und reich ſich ergießender Gefühle durch gleiche äußere Tonverbindungen erſcheinen zu laſſen. —

Geſchieht dieß noch in ſchönen, d. h. der höheren, edleren Menſchennatur gemäßen Formen, welche ſich nach der Kraft und Fülle eines vorſchwebenden höheren Ideals ausprägen, ſo wird das Geſtaltete ein Kunſtwerk, und dieſe Sprache Tonkunſt im eigentlichen Sinne des Wortes. Was der Tonkünſtler ausſpricht, was er bildet, erhebt ſich nun in die Sphäre der höheren geiſtigen Anſchauung, iſt der reiche Erguß des begeiſterten Gemüthes, und daher von allgemeiner Bedeutung und Wirkung *).

*) Es iſt durchaus nothwendig, dieſer herrlichen Kunſt ein höheres Ziel zu ſetzen, als es in den meiſten muſikaliſchen Lehrbüchern bisher geſchah. Nur ſo lernt der Menſch die Wichtigkeit des Gegenſtandes kennen, welche ihn für ſich ſchon auffordert, alle Kraft anzuſtrengen, um jenes zu erringen. So wie beym Geſangunterrichte die mit der Stärke des begleitenden Inſtrumentes wetteifernde Stimme unvermerkt an Kraft zunimmt, ſo iſt es hier mit der geiſtigen Kraft. Was vermag nicht der Menſch, vom Schöpfer mit ſo herrlichen Anlagen und Vermögen beglückt? — Nur noch eine nähere Erklärung der gegebenen Anſicht mögte für jene vortheilhaft ſeyn, welchen die oben angeführten Begriffe nicht ſo geläufig, und leicht aufzufaſſen ſeyn ſollten; welche aber in

Mag es auch wenigen Menſchen gelingen, das Bezeichnete in gehöriger Vollendung zu leiſten, ward es doch ſchon von großen Geiſtern ausgeführt, wie uns die herrlichen Tonwerke, wie uns die trefflichen Ausführungen ausgezeichneter Künſtler überzeugen. Aber auch ſelbſt dieſes nicht mit in den Anſchlag gebracht, es iſt hier der Platz, um das wahre Ziel zu zeigen. Wenigſtens wird doch aus dem Geſagten hervorgehen, daß, wo dieſes Streben

dieſer feſten Beſtimmung vorgetragen werden mußten, um den irrigen Anſichten vom Weſen der Tonkunſt, und demjenigen, was der muſikaliſche Künſtler — der ſchaffende Tonſetzer, ſo wie der blos ausführende — zu leiſten habe, zu begegnen. Zu dieſen gehört: die Aufgabe der Tonkunſt ſey jene, durch Töne Empfindungen auszudrücken. Wie kann aber die einſeitige Anregung der Empfindungen den menſchlichen Geiſt befriedigen, der nur dort wahre Bethätigung, eigentliches Wohlgefallen finden kann, wo er die Geſammtkraft des Menſchen in Wirkſamkeit, und ſonach den Stempel hoher Weihe in den künſtleriſchen Geſtaltungen ausgeprägt erblicket? — Wie ließe ſich hier eine Kunſtdarſtellung denken, wo es genügen könnte, wenn der Künſtler nur Empfindungen ausdrückte — gleichviel welcher Art, in welcher Verbindung — wo ſonach jedem leidenſchaftlichen, alle Ruhe verläugnenden, Treiben des Innern Thor und Thür geöffnet, ſomit der höchſte Character der künſtleriſchen Darſtellung überhaupt vernichtet wäre? — So wohl die geiſtige Kraft der Ideenverbindung, als jene der intereſſanteſten Gefühlsentwicklung — Empfindung hat auch das Thier — verbunden mit dem Reichthume der edelſten und bedeutendſten Formen, welche die Phantaſie vorführt, muß bey dem künſtleriſchen Schaffen zuſammenwirken, wie es in der weiter untenfolgenden Lehre des Vortrages noch gegenauer zergliedert iſt. Nur iſt hier das Gefühlvermögen vorherrſchend, und gleichſam die Quelle, in welcher ſich die allſeitig angeregte Seelenkraft ergießt. Da aber die Kunſt überhaupt es zur höchſten Aufgabe hat, höhere Bilder des Lebens in ihren Geſtaltungen vorzuführen, ſo werden die verbundenen Ideen und Gefühle nicht ſolche ſeyn dürfen, welche aus einem Gemüthe kamen, das ſelbſt keiner tiferen Anregung fähig iſt, ſondern ſie werden von einer ſolchen Beſchaffenheit ſeyn müſſen, daß ſie auch den gebildeteſten Menſchen befriedigen, ja ſelbſt dieſen zu höheren intreſſanten Anſchauungen emporheben. Weſſen Inneres daher die zu dem geforderten Aufſchwunge nöthige Kraft nicht beſitzt, oder wem der ſehnſüchtige Drang des Gemüthes nach einer höheren Befriedigung die Hoffnung des einſtigen Gelingens nicht ſchauen läßt, der iſt nicht zum Künſtler berufen. — Dadurch widerlegt ſich zugleich die andere irrige Meinung, als ſey die Tonkunſt zum Zeitvertreibe, zum Ohrenkitzel u. ſ. w. beſtimmt, ſo wie jene, als ſey der auch ein Künſtler, welcher, mit der nöthigen techniſchen Fertigkeit ausgerüſtet im Stande iſt ein Tonſtück mit äußerer Richtigkeit, aber ohne Ahndung einer ſeelenvolllen Geſtaltung abzuſpielen.

zu der angegebenen Richtung mangelt, wo es der Tonkünſtler nicht vermag, die äußern Tonverbindungen mit der Glut ſeines begeiſterten Innern zu beleben und zu beſeelen, dort an keine Kunſt, ja nicht einmal an eine wahre Sprache des Herzens zu denken iſt. Und hier ſtünden wir denn an dem Punkte, wo es uns hauptſächlich Noth thut. — Welchen Vorſchub für ihre Erhebung hat nicht die Menſchheit durch ſo viele große Werke erhalten, in welchen Gottbegeiſterte Menſchen die Sonnenglut ihrer hohen Erfüllung niederlegten! — Welche Welt der erhabenſten, kräftigſten Gedanken, welcher Strom der edelſten, heiligſten Gefühle hat ſich hierin ausgebreitet! — Wenn ſie gehörig ausgeführt, wenn ſie im wahren Licht- und Wärmepunkte dargeſtellt würden, wie müßte ſich der Sinn der Menſchen reinigen, zu den ſchönſten Anſchauungen ſich emporſchwingen! — wie reich müßte die Frucht aus dem geſegneten Samen ſich hervordrängen! — —

Betrachten wir dagegen die gewöhnlichen muſikaliſchen Ausführungen. Wo iſt hier oft nur eine Ahndung von dem Geiſte, welcher das Werk, und alle einzelnen Theile durchdringt! — Wo nur ein Funke jener mächtigen Flamme, welche, gleich der Sonnenglut, jede Stelle beſeelt und belebt! — Haben doch diejenigen ſelbſt, welche muſikaliſche Aufführungen leiten, oft weder die hiezu nothwendige Kenntniß vom Weſen der Kunſt, und der Erſcheinung dieſes in den Kunſtwerken, noch den nöthigen Aufſchwung der Seelenkraft, ohne welchen alles künſtleriſche Bilden und Geſtalten nur ein leerer Lufthauch iſt. — Ja nicht einmal die nöthige techniſche Geſchicklichkeit iſt zuweilen bey dem Anführer, ſowie den Ausführenden vorhanden. Die Sänger verſtehen kein Tragen der Stimme; kennen oft nicht einmal die verſchiedenen Stimmregiſter; ſind an keine genaue nette Ausführung der einzelnen Stellen gewöhnt; wiſſen wenig von den Vortheilen bey dem Athemholen, wodurch die einzelnen Sätze und Figuren zerſtückt und verderbt werden u. ſ. w. Den Geigern fehlt es an einem feſten Bogenſtriche, welcher in den verſchiedenen vorkommenden Stricharten gehörig eingeübt wäre; ſie haben auf ihrem Inſtrumente nicht ſingen gelernt, daher das Unzuſammenhängende, Matte und Nichtsſagende in ihrer Darſtellung, welches, blos ſchon durch die ſchlechte techniſche Ausführung, die beſten

Tonwerke ungenießbar macht; es mangelt ihnen die Kenntniß der verſchiedenen Lagen, in welchen die einzelnen Stellen und Figuren am leichteſten und vollkommenſten ausgeführt werden u. ſ. w. Die Bläſer haben oft einen unrichtigen Anſatz — embouchure — welcher ſie hindert, einen reinlichen vollen Ton aus dem Inſtrumente zu bringen; ſie verſtehen keine Sprache auf ihrem Inſtrumente, und ſind nicht für die einzelnen Figuren vorbereitet, welche gerade die meiſte Wirkung machen, die daher vom Tonſetzer beſonders gewählt wurden, und auf deren gehörige Ausführung er vorzüglich rechnete; auch wiſſen ſie in der Regel nicht, daß man auf ſeinem Inſtrumente, und wie man ſingen müſſe u. ſ. w. Was kann ſelbſt der Pauker, wenn er gehörig vorbereitet und gelehrt wurde, dem Ganzen für Aufſchwung geben, was kann er verderben, wenn er keine gründliche Anleitung erhielt! —

Soll daher die muſikaliſche Ausführung die beſſeren Tonwerke im wahren Geiſte erſcheinen laſſen, (wie ließe ſich außerdem ein Einfluß der Tonkunſt auf die Kultur überhaupt erwarten?) ſo iſt es wenigſtens bey uns nothwendig, daß ſowohl diejenigen, welche an der Darſtellung auf irgend eine Weiſe Antheil nehmen, als beſonders die Anführer — Muſik-Chordirectoren — eben ſo mit den techniſchen Grundſätzen bekannt werden, als auch die Art des geiſtigen Vortrages kennen lernen. Und zu beydem ſollen die folgenden Anweiſungen dienen. Sie werden daher nicht nur die Behandlung aller Inſtrumente enthalten, welche bey den gewöhnlichen muſikaliſchen Ausführungen beſonders wichtig ſind, ſondern auch die Art zeigen, wie man jenen, in den Tonſtücken liegenden Geiſt durch richtige ſeelenvolle Geſtaltung des Ganzen, ſo wie der einzelnen Stellen, erringen, und denſelben dem Hörer vorführen könne. Sie werden denjenigen, welchem die Leitung, vielleicht auch die Bildung eines Muſikchors anvertraut iſt, — ein Fall, welcher in der Regel bey allen Landſchullehrern eintrifft — in den Stand ſetzen, jedem Schüler in irgend einem Inſtrumente mit richtigen Grundſätzen an die Hand zu gehen. Nebſt dieſer guten techniſchen Grundlage wird, durch gleiche Anweiſung in allen zur Ausführung mitwirkenden Partieen, eine gleiche Darſtellung bis in die kleinſten Figuren herab ſich daraus entwickeln. So allein iſt es möglich, die vom Tonſetzer

beabſichtigte Wirkung zu erreichen. Ueberdieß wird die Anleitung zum Dirigiren von Orcheſtern und Singchören den Anführer mit jenen Vortheilen bekannt machen, welche ihn, — in ſofern er übrigens nur die nöthige muſikaliſche Vorbereitung und den erforderlichen ausharrenden Fleiß beſitzt — befähigen, mit aller Ehre ſeinem Poſten vorſtehen, und die herrlichſte Wirkung durch die einfachſten Mittel hervorbringen zu können. Indem nun zugleich eine Anweiſung in der Harmonielehre — dem Generalbaß — für eine tiefere muſikaliſche Begründung ſorgt; ja ſogar eine Anweiſung zum allgemeinen Geſangunterricht in den Schulen zu einer immer mehr ſich verbreitenden Pflege der Tonkunſt, und derſelben wichtigen Folgen führet, ſo iſt in dieſem Zweige Alles geſchehen, was zum Frommen dieſer guten Sache führen konnte, und zum regſten Benutzen der dargebotenen Mittel auffordert, wodurch allein die beabſichtigten Früchte gedeihen können. Daß dieſe, und in welchem Maaße ſie entſprießen, dieß hängt vorzüglich von der Art ab, wie dieſe Anweiſungen benutzt werden. Betrachtet man ſie hauptſächlich als techniſche Anleitungen, ohne in ihnen die Beziehung zu erkennen, oder zu fühlen, welche ſie auf die höhere Kunſtbildung und künſtleriſche Geſtaltung haben, ſo wird die Abſicht des Verf. nicht erreicht. Alle Technik, ſelbſt die ausgebildeſte, welche ſobald die Unkundigen befriediget, iſt nur Mittel zum Zweck. Dieſer aber iſt, wie es ſchon oben gezeigt ward, kein geringerer, als die Erhebung der Menſchheit durch Vorführung intereſſanter, ſchöner Anſchauungen, wodurch der Sinn derſelben, an das Edlere gewöhnt, von dem Gemeineren immer mehr entfernt werde. Durch allgemeinere Verbreitung der Muſik ſoll das Leben, das häusliche ſo wie das öffentliche, der Familienkreis, ſo wie die Gottesverehrung, an neuen bedeutenden Formen gewinnen. Der Einfluß dieſer Kunſtpflege ſoll ſich von der zarten Jugend an durch alle Verhältniſſe des Lebens erſtrecken. Das kann aber nur dann geſchehen, wenn ein heiliger Ernſt, durch den angegebenen höheren Zweck hervorgerufen, wenn fromme Geſinnung uns bey dieſem beſchwerlichen Geſchäfte leitet, hier den nöthigen Aufſchwung, und Muth und ausdauernde Kraft verleiht. Nur dann haben wir uns der ſchönen Wirkung zu erfreuen; nur dann fließt der Segen von oben, welcher die einzelnen Schweistropfen in den reichen Samen des Ewigen

verwandelt. Und um dieſen Sinn beym Gebrauche dieſer Anleitungen mögte der Verfaſſer bitten; denn er allein kann ſeiner Abſicht, ſeiner unternommenen Mühe förderlich ſeyn.

Jeder Ton ſey durch die Wärme des Innern beſeelt, jeder der bedeutungsvolle Wiederklang des tief fühlenden Herzens. — Kein leeres Spiel mit manchfaltigen Tonformen, kein unwürdiges Anwenden der muſikaliſchen Darſtellungen zum oberflächlichen Zeitvertreibe, ein gemüthvoller Betrieb dieſer herrlichen Kunſt bey jeder Gelegenheit ſey unſer ernſtes unverrücktes Streben, wir mögen nun das liebliche Lied der Freude, oder den erhabenen Lobgeſang der Gottheit ſingen. So werden wir der Würde dieſer Kunſt, ſo den gerechten Anforderungen der Menſchheit, ſo dem ſchönen Zwecke unſeres Daſeyns genügen. —

Allgemeine muſikaliſche Anleitung.

So verſchieden und abweichend auch die Art iſt, nach welcher ſowohl der Unterricht im Geſange, als in den verſchiedenen Inſtrumenten gegeben werden muß, ſo findet doch eine allgemeine Grundlage Statt, welche bey jeder Muſik-Anweiſung — in ſo ferne dieſe ſich auf eine umfaſſende Bildung erſtreckt — ſo wie bey jeder richtigen Muſik-Ausführung ihre Anwendung erhält, deren Kenntniß ſohin einem jeden nothwendig iſt, welcher ſich auf irgend eine Weiſe mit der muſik. Praxis beſchäftiget.

Den Inbegriff jener dieſe Grundlage bildenden Grundſätze faſſen wir unter der oben angegebenen Aufſchrift zuſammen. Und dieſe werden ſich am ſicherſten aus der Aufgabe der Tonkunſt ſelbſt ableiten laſſen.

Nach dieſer ſoll — wie es bereits in der Einleitung vorkam — in dem muſikaliſchen Werke die tiefere allſeitige Anregung der menſchlichen Seele in der Geſtaltung bedeutend und reich ſich ergießender Gefühle durch gleiche äußere Tonverbinduugen erſcheinen. Wir hätten alſo hier zu berückſichtigen:

1) Das in der Geſtaltung der Gefühle zur Erſcheinung zu bringende angeregte Innere:

2) Die äußeren Tonverbindungen, durch welche jene — die das Innere entfaltenden Gefühle — ihren Körper, die Form ihrer Erſcheinung, erhalten, oder was daſſelbe iſt, einen geiſtigen und einen materiellen oder techniſchen Theil.

Beyde hängen bey der künſtleriſchen Geſtaltung eben ſo, wie Seele und Körper im Leben des Menſchen überhaupt, zuſammen.

So manchfaltig daher die Gefühle ſeyn können, in welchen ſich die angeregte Seelenkraft ergießet, ſo manchfaltig wird die Bildung des Tones oder der Töne ſeyn müſſen, durch welche ja die ganze Geſtaltung des Innern möglich und bedingt iſt. —

Der Gefühlserguß kann nun von längerer oder kürzerer Dauer ſeyn; in einfacher oder manchfaltiger, langſamer oder ſchneller Bewegung ſich entfalten; dadurch iſt die Lehre vom Zeitmaaße überhaupt, und dem Takt in engerer Bedeutung, gegeben.

Das angeregte Gemüth kann ſich, dem inneren Drange gemäß, in hohen und tiefen Tönen ergießen, oder auch die mittleren Töne, bald allein, bald mit jenen abwechſelnd, benutzen, ſo wie alle dieſe unendlich verſchieden abſtufen und geſtalten. Dadurch iſt die ganze Reihe jener in der Muſik brauchbaren Töne, ſo wie die Entwicklung aller Tonverhältniſſe geſetzt, welche ſich aus der Reihung oder Verbindung jener zur Bildung der verſchiedenen melodiſchen und harmoniſchen Formen entwickeln.

Die angeregten Gefühle können ferner den Charakter der Energie, Kraft, oder jenen der Weichheit, Milde entfalten, und zwar beydes in allen jenen möglichen Abſtufungen, welche nur immer irgend ein darzuſtellender Gemüthszuſtand mit ſich führt. Daſſelbe gilt von den Tönen, durch welche ſich ja jene verklären. Der ausführende Muſiker wird daher auch jede Bildung des Tones nach allen Graden der Stärke und Schwäche in ſeiner Gewalt haben müſſen.

Der Seelendrang kann aber noch überdieß entweder in einfachen melodiſchen Grundbezeichnungen, oder im lebendigen Spiele reicher Formen entſtrömen. Das Letzte geſchieht in den Manieren, Koloraturen, Paſſagen; ſomit iſt auch die Anleitung hiezu durch eine techniſche Ausführung bedingt, welche dem Vermögen der Kunſt, und der Entfaltung des Weſens dieſer in den reichſten Formen, entſprechen ſoll.

Alle dieſe Tonbildungen nun ſind nur *bloſes Mittel*, um die *allſeitige Anregung der menſchlichen Seele*, und zwar — wie es in der Einleitung weiter hieß — in *ſchönen*, *nach der Kraft und Fülle eines höheren Ideals ausgeprägten Formen* erſcheinen zu laſſen. Daher iſt denn auch die Lehre vom *Vortrage*, oder von der *geiſtigen Geſtaltung der erwähnten Tonformen nach dem Weſen der Tonkunſt über-*

haupt, und dem Geiſte der einzelnen künſtleriſchen Werke ins beſondere in dieſer allgemeinen Anleitung nothwendig.

Ein Anhang von beſonderen in die muſik. Praxis aufgenommenen Bezeichungsarten, und anderen verſchiedenen Formen wird dieſe allgemeine Anleitung beſchließen. —

Vom Zeitmaaße überhaupt, und dem Takte insbeſondere.

Des Menſchen ganzes Daſeyn iſt ein Werden. Was er denkt, fühlt, oder ſonſt ausführet, iſt ein Entwickeln in der Zeit. Alle Gefühle und Ideen, welche der muſikaliſche Künſtler entfaltet, haben daher, nach ihrer verſchiedenen Dauer und Beſchaffenheit, eine verſchiedene Zeiterfüllung, durch welche ſie ſich verkünden, ausſprechen, verkörpern, einen feſt bezeichneten Umriß erhalten.

Da nun der Ton das Darſtellungsmittel iſt, wodurch zunächſt der Menſch ſeine ganze innere Anregung verkündet, ſo wird ſich auch dieſe manchfaltige Anregung der Seele in der verſchiedenen Geſtaltung der Töne in der Zeit, in der verſchiedenen Zeiterfüllung kund thuen, welche den Tönen durch den manchfaltigen Seelenerguß nothwendiger Weiſe zu Theil wird. Und ſo wird jede Seelenbewegung durch die verſchiedene Bewegung und Geſtaltung des Tones in der Zeit zunächſt zur Anſchauung kommen. Wie daher der Rythmus — das allgemeine Geſetz der Bewegung — im Ganzen der Schöpfung, ſo ſpielt er ſonach auch in der Tonkunſt eine Hauptrolle, wie eben gezeigt wurde.

Spricht ſich aber jede verſchiedene Anregung der Seele durch eine gleiche Bildung und Bewegung des Tones in der Zeit aus, ſo folgt, daß die Muſik ſchon in rythmiſcher Hinſicht alle jene verſchiedene Formen der Tonbildung beſitzen müſſe, welche zur Darſtellung der verſchiedenen Gemüthszuſtände nothwendig ſind. —

Länge und Kürze, und die verſchiedenartige Reihung und Miſchung beyder ſind die Grundformen aller Rythmik. Anhalten beym Entſtrömen der Gefühle, und fortwallendes Leben im erregten Gemüthszuſtande, ſo wie die verſchiedene

Anwendung beyder zur Entfaltung eines beſondern Seelenzuſtandes die Grundform aller Seelenbewegung. Das erſte ſpricht ſich durch lange, das zweyte durch kurze Töne aus.

Dadurch wäre denn das Weſen der muſikaliſchen Rythmik — des Zeitmaaßes überhaupt — ganz deutlich, welches darin beſtünde, daß jedes Anhalten beym Entſtrömen der Gefühle, jeder feſtere Eindruck dieſer in der Zeit, durch einen gleich langen Ton, durch gleich feſte ſcharfe Zeitumriſſe, ſo wie jeder Erguß des regeren Lebensgefühls durch kürzere Töne und Tonrythmen — Tonreihungen — zur Erſcheinung gebracht wird. So manchfaltig daher dieſes Anhalten, und auf der andern Seite das in regeren Bewegungen ſich ergießende Leben ſeyn kann, ſo verſchieden wird dieſes Maaß der Zeit überhaupt ſeyn müſſen. Es iſt hier, wie bey der Wortſprache. So wie der Sprechende jene Worte, in welchen er eine beſondere Bedeutung entwickelt, worin ſich der warme Antheil ſeines Innern ergießt, durch einen länger gehaltenen Ton bezeichnet, welchem er um ſo mehr Dauer in der Zeit verleiht, je mehr er gerade ſeine Seelenfülle will ausſtrömen laſſen; ſo wird auch der Menſch, wo er in unartikulirten Tönen ſeine innere Anregung ausſpricht, dieſe länger oder kürzer in der Zeit anhalten. Und dieſes Zeitmaaß, durch welches der Menſch ohne Schranke den verſchiedenen Drang ſeines Innern verkünden kann, und nur aus dieſem ſelbſt die Art und das Geſetz der verſchiedenen Zeitmeſſung entnimmt, könnte man das freye im Gegenſatze zu dem beſchränkteren nennen, welches wir mit dem Worte Takt in engerer Bedeutung bezeichnen, deſſen Weſen ſich weiter unten noch näher entziffern wird. Jenes kömmt noch in dem Choral, dieſes in den übrigen Tonſtükken vor, welche nach einer beſondern beſtimmten Zeitmeſſung bearbeitet ſind.

Bey jenem entſcheidet blos die Quantität der Sylben, und — beym geiſtvollen Vortrage — die größere oder geringere Bedeutung, welche dem betonten Worte vom Sänger verliehen wird; bey dieſem ſind manchfaltige Zeichen für die verſchiedene Zeiterfüllung nothwendig, welche man Noten — Tonbezeichnungen — nennt, und die auf das ſogenannte Linienſyſtem — eine Vereinigung von fünf parallell laufenden Linien, wie dieß auf jeder Zeile der Notentafeln ſteht — geſetzt werden. Die längſte Note wird durch einen weißen Ring ohne Strich angezeigt. T. I. Fig. 1. Sie wird als ein Ganzes betrachtet, aus welchem durch fortgeſetzte Theilung immer kleinere Hälften hervorgehen, ſo, daß ſich die ganze Note in zwey halbe, dieſe

in zwey Viertheile, ein Viertheil dann in zwey Acht — Sechzehn — Zweyunddreyßig — Vierundſechzig Theile u. ſ. w. zerlegt. Zur nähern Bezeichnung erhält die halbe Note — Fig. 2 — einen herab- oder hinauflaufenden Strich — was überhaupt bey den Noten gleichgültig iſt — das Viertheil — Fig. 3 — einen gefüllten Punkt mit einem ſolchen Striche; das Achttheil — Fig. 4 — einen angehängten Seitenſtrich, welcher auch verbunden werden kann, wenn mehrere Noten dieſer oder auch der folgenden kleineren Art hintereinander kommen; das Sechzehntheil — Fig. 5 — zwey; das Zweyunddreyßigtheil — Fig. 6 — drey; das Vierundſechzigtheil — Fig. 7 — vier ſolcher Striche u. ſ. w. Auf dieſe Weiſe zerlegt ſich das Ganze in die kleinſten Theile. Bey dieſer Gelegenheit können wir nun auch einiger ſonſt gebräuchlichen Notenarten erwähnen, welche zur Bezeichnung lange gehaltener Töne dienten. So wie wir durch die Theilung der ganzen Note die kleineren Notenarten fanden, ſo erſcheinen uns dieſe durch fortgeſetzte Addition. Unſere ganze Note — einen Schlag geltend — um die Hälfte ihres Werthes vermehrt, giebt die ſogenannte brevis — Fig. 8 — welche ſonach die Dauer von zwey Schlägen hat; vermehren wir dieſe wieder um die Hälfte des Zeitwerthes, ſo kömmt die ſonſt gebräuchliche Note von vier Schlägen, longa genannt, zum Vorſcheine — Fig. 9 — und wenn wir dieſes Verfahren fortſetzen, ſo erhalten wir die maxima — Fig. 10 — von acht Schlägen. Mögen auch dieſe Notenarten ſelten mehr vorkommen, es iſt doch gut, ſie zu kennen.

Alle bisher erwähnten Notenabtheilungen ſind zweyzeitig, ſomit gerade. Zur Bezeichnung der dreyzeitigen Noten bedient man ſich des Punktes, welcher hinter der zu verlängernden Note — gleichviel welcher Art — zu ſtehen kommt. Dadurch wird die vorige Geltung der Note um die Hälfte vermehrt. Tab. I. Fig. 11. Solche Noten nennt man daher auch punktirte. Will man eine Note noch mehr verlängern, ſo ſetzt man noch einen Punkt hinzu, welcher den Werth derſelben, aber nur um die Hälfte des Werthes vom erſten Punkte, vermehrt. Fig. 12. Beydes kann man auch durch einen oder einige Striche bewerkſtelligen, welche man über die gleichen zu verbindenden Noten ſetzt. Fig. 13. Daher werden ſolche gleiche durch einen Strich verbundene Noten nicht doppelt geſpielt, ſondern als eine Note betrachtet, wie es fig. 14 deutlich angegeben iſt. Ueberhaupt iſt dieſer Bogen ⌒ in der Muſik als Zeichen des Verbindens, des Schleifens angenommen, während man das Abſtoßen, ein-

zelne Herausheben der Noten, mit Punkten bezeichnet, wie es noch weiter unten vorkommen wird. Auch können wir hier im Vorbeygehen erinnern, daß man den in dem Beyſpiele Fig. 14 vorkommenden durch die 5 Linien herablaufenden Strich einen Taktſtrich nennt, welcher ſonach den Schluß eines Taktes bezeichnet, was bey den Taktarten ſich noch genauer erklärt.

Das bisher in Hinſicht der Noten, als der beſtimmten Tonzeichen Geſagte gilt auch in Rückſicht auf die Pauſen — Schweigezeichen — ſo, daß einer jeden Notenart eine beſondere Form der Pauſe entſpricht. S. Fig. 16. Nur iſt bey der ganzen Pauſe zu bemerken, daß ſie immer einen ganzen Takt bedeutet, vom ganzen oder Viervierthe ils-Takte an abwärts gerechnet; daß ſie ſonach nicht immer die Geltung einer ganzen Note hat, ſondern im Zweyviertheils-Takte von einer halben, im Dreyviertheils-Drey-Sechsachttheils-Takte von drey Viertheilen, Achttheilen, ſechs Achttheilen u. ſ. w. Aber im Vierhalben Takte füllt ſie — als nur einen Schlag geltend, während zwey zu einem vollen Takte gehören — nur die Hälfte aus, und muß daher mit noch einer ſolchen Pauſe vermehrt werden, welche dann den ganzen Zwiſchenraum von einer Linie zur andern ausfüllt. Fig. 16. Daß die ganze Pauſe von der halben ſich dadurch unterſcheide, daß jene unter der Linie, dieſe auf derſelben ſteht, dieß gibt der Augenſchein. Doch darf man ſich nicht immer darauf verlaſſen, weil ſo mancher Notenſchreiber dieſen Unterſchied ſelbſt nicht kennt, und daher leicht zu einer Irrung die Veranlaſſung gibt. Dieſe wird aber hinwegfallen, wenn man den Takt und jene in demſelben vorfindlichen Taktglieder genauer betrachtet. — So wie wir die zweyzeitigen Notenarten die geraden nannten, ſo werden die dreyzeitigen die ungeraden ſeyn. Beyde bilden die Grundformen der muſikaliſchen Rythmik, und geben vermittelſt der Vermiſchung, nach dem Charakter der zu entwickelnden Gefühle, den Stoff zum reichſten Seelengemälde, worin alle Formen ſich vorfinden, und in einander übergehen.

Ein ſolches Uebertragen der dreyzeitigen — ungeraden — Notenart in die zweyzeitige — gerade — geſchieht durch die Triole. Dieſelbe Zeit, welche vorher von zwey Noten derſelben Art erfüllt wurde, wird nun unter drey vertheilt, woher man auch dieſe Figur in der Regel mit der über die Noten geſetzten Zahl 3 bezeichnet, welcher man auch oft noch einen Bindungsſtrich beygeſellt, der daher nicht immer das Schleifen oder gemeinſame Verbinden dieſer Noten bedeutet. Fig. 17. T. I.

Häufig findet man dieſe Notenfigur unbezeichnet, da muß man denn aus dem Zuſammenhange ſelbſt, beſonders aus der größeren oder kleineren Anzahl der Noten in einem Takte entnehmen, ob es einfache Noten, z. B. Viertheile, oder Achttheile, oder Triolen ſind.

Uebrigens muß die Triole, ihrem entzifferten Weſen gemäß, in allen Noten gleich, d. i. ſo ausgeführt werden, daß jede einen gleichen Zeitwerth erhält. Daher der ihr eigends zukommende wiegende Charakter. So wie nun hier das ungerade Prinzip, ſo kann durch feſtes Herausheben der erſten Note, und längeres Verweilen auf derſelben das gerade vorſchlagen; ein Fall, deſſen ſich häufig die Tonſetzer, vorzüglich die darſtellenden Künſtler, beym brillanten Vortrage bedienen. — Zwey in einer Accentuation verbundene Triolen nennt man eine Sextole. Bey Fig. 18 iſt dieſe Art der Noten mit der eigenen Vortragsweiſe durch das acc — accentuirt — bezeichnet. Uebrigens werden in der Ausführung, beſonders durch die Unkunde oder Nachläßigkeit der Notenſchreiber, oft die Triolen mit den Sextolen vermiſcht. Ein guter Lehrer, oder eigne genaue Erforſchung von dem Charakter der einzelnen Stellen, muß auch hier den beſten Aufſchluß gewähren. Außerdem findet alles bey der Triole Geſagte bey der Sextole ſeine Anwendung.

Zur deutlichen Ueberſicht des Ganzen, nnd zur Belehrung des Schülers iſt T. II. Fig. 1 ein Schema angegeben, worin alle bisher entwickelten Notenarten mit ihren Unterabtheilungen vorkommen.

Die nähere Betrachtung dieſes Schema iſt ſowohl für eine richtige techniſche Grundlage im Rythmiſchen, als für den geiſtigen Vortrag von der größten Wichtigkeit. Denn wer die Eintheilung der verſchiedenen Notenarten richtig gefaßt, und ihr genaues Maaß ſeiner Seele ſo feſt eingedrückt hat, daß ſie ſein Inneres mit Beſtimmtheit anregen — daher kömmt das Wort Takt — der kann in Hinſicht des richtigen äußern Vortrags der Tonſtücke nicht mehr fehlen. Noch mehr aber leiſtet die in dieſem Punkte gehörig angebildete Feſtigkeit für die geiſtige Darſtellung. Denn — wie es weiter unten in der Lehre vom Vortrage noch genauer entwickelt iſt — gerade dieſe Feſtigkeit und Beſtimmtheit der Eindrücke benutzt der Künſtler, um ſeine Geſtaltungen in ſcharfen Umriſſen erſcheinen zu laſſen, die daher dort angebracht, wo das Weſen der künſleriſchen Darſtellung es fordert, von der eingreifendſten Wirkung ſind. Das Hinwegeilen über dieſen

Punkt, das oberflächliche Zergliedern der Notenarten, wo man in der Regel ſchon zufrieden war, wenn der Schüler nur ſo beyläufig dieſelben kannte, wo ſonach gar nicht daran zu denken war, daß man ſich die Mühe gegeben hätte, die Geltung derſelben in feſten Einſchnitten dem Gefühle, ſomit der Seele einzudrücken — hat bisher für die gründliche muſik. Bildung einen nicht zu berechnenden Schaden verurſacht. Und hier muß geholfen werden, denn alles Folgende fußet ſich hierauf; und, wie es die Erfahrung zeigt, ſelbſt ſonſt brave Muſiker fehlen oft in Hinſicht einer richtigen Eintheilung, eines feſten Taktes, wozu hier der Grund gelegt wird; und es mangelt ihnen die Fertigkeit, die verſchiedenen Zeitmeſſungen bey den abwechſelnden Notenarten ſogleich treffen zu können.

Hat daher der Lehrer das erwähnte Schema dem Schüler hinlänglich erklärt, hat er es ſich von dieſem wieder zergliedern laſſen, dann laſſe er dasſelbe Schema von dem Schüler aus eigner Kraft entwerfen. Nun wird er ſogleich finden, ob dieſer alles gehörig verſtanden habe, und worin nachzuhelfen ſey. Allein mit dieſem Wiſſen iſt hier — ſo wie bey einem wahren Unterrichte überhaupt — noch nicht viel gethan, wenn demſelben nicht auch ein vollkommenes Können zur Seite ſteht. Auch wurde das Ziel dieſer Unterweiſung darin geſetzt, daß — was bey aller Unterweiſung ſeyn ſollte — das Ganze der Seele des Schülers eingedrückt, in das Eigenthum desſelben verwandelt werde. Der Lehrer wird ſich hiezu des folgenden Weges bedienen. Er gibt dem Schüler zuerſt Beyſpiele von den einfachſten Zuſammenſetzungen der oben erklärten Notenarten, welche er immer mit ſchwereren Formen miſcht, wie es Fig. 19, Tab. I. ohne Pauſen, und eben dort Fig. 20 mit denſelben, angegeben iſt. Jedes Viertheil wird mit einem Schlage bezeichnet, und der Schüler ſingt in einem ihm geläufigen Mitteltone, ſo lange der Ton, dem Werthe der Note nach, ausgehalten werden ſoll. Bey einer ganzen Note ſonach wird der Schüler vier Schläge thun, mit dem erſten Schlage zu ſingen anfangen, und den Ton bis nach dem vollendeten vierten Niederſchlage aushalten. Bey halben Noten wird dieß nur zur Hälfte geſchehen; bey Viertheils-Noten wird er mit jedem Schlage den Ton friſch anſtoßen; bey Achttheils-Noten wird er mit jedem Schlage einen Ton zu ſingen anfangen, und einen, bey Sechzehntheilen drey nachſingen u. ſ. w. Sieht nun der Lehrer darauf, daß der Schüler alle dieſe Schläge mit höchſter Schärfe und Beſtimmtheit — nicht ſchwankend und unbeſtimmt, ſondern jeden Schlag mit aller möglichen Genauigkeit angebend und heraus-

hebend — ausführt; hilft er ihm mit allem Ernſte nach; ſcheut er keine Mühe und Anſtrengung; ſo muß hier ſich ein richtiges gutes Taktgefühl bilden, der Schüler lernt alle Formen gehörig eintheilen, und ſie mit Kraft nach feſten Geſez-zen beherrſchen, und gewinnt dadurch eine Vorbereitung, welche in der Folge den reichſten Lohn für die darauf verwandte Mühe beut. Dadurch iſt der Schüler der Herr der rythmiſchen Grundformen — in ſoweit er dieß hier werden kann und ſoll — und wird bey der Ausübung in der Folge wenige oder gar keine Anſtände mehr finden.

Da ein Hauptvortheil beym Unterrichten darin beſteht, daß der Schüler unvermerkt in jenen Punkten geübt werde, welche als Elemente der ſpätere Unterricht zur wichtigſten Begründung weſentlicher Kenntniſſe oder Fertigkeiten zuſammenfaßt, ſo glaubt der Verf. die Lehrer darauf aufmerkſam machen zu müſſen, wie ſich hier eine Gelegenheit darbietet, um den für die Folge, bey der Zergliederung und dem Einüben der Taktarten, ſo weſentlichen Unterſchied zwiſchen guten und ſchlechten Takttheilen den Schüler itzt ſchon fühlen, und dadurch in ſein Seelenleben übergehen zu laſſen, und dieß zwar auf die leichteſte Weiſe. Er darf nur, wo er nach Viertheils-Schlägen Acht-Theile oder Sechzehn-Theile eintheilen läßt, denſelben anweiſen, den erſten Ton ſtark, und den nachſchlagenden Ton, oder im zweyten Falle die drey nachſchlagenden Sechzehntheile leiſe anzugeben, und den Gegenſatz von beyden immer ſchärfer hervortreten laſſen, ſo wird ſich das gute Takttheil immer feſter eindrücken, das ſchlechte aber deſto mehr verſchwinden. Und nun hat er nur in der Folge den Grund dieſes Verfahrens, ſo wie die Benennung dieſer verſchieden behandelten Noten anzugeben, und der Schüler wird in der Ausübung und Anwendung wenig Anſtand mehr finden. —

Da dieſe Materie ſo wichtig iſt, ſo haben wir noch zur Erleichterung des Lehrers T. II. Fig. 2 mehrere ſolcher Beyſpiele angegeben, welche nun der Lehrer ſelbſt vermehren kann, und auch wird, wo er noch mehr Durchübung in dieſem Punkte für nöthig finden mag.

Durch die verſchiedene Zuſammenſetzung der erwähnten Notenarten läßt ſich — wie es ſchon bereits geſagt wurde — jede auch noch ſo manchfaltige Anregung des Innern im Aeußern geſtalten. Man kann durch Benutzung dieſer Formen vom höchſt kräftigen Zuſtande, der ſich in gewichtigen gehaltenen Eindrücken durch lange beſtimmte Noten-Figuren verkündet, zur regſten und heiterſten Lebens-

Form durch gehörige Einmiſchung und wohl berechnete Benutzung der Kürzen übergehen, und von hier wieder in den tiefſten Erguß ernſter heiliger Gefühle zurückkehren. Wird nun ein ſolcher Zuſtand innerer Erfüllung durch feſtbegränzte Zeitabſchnitte zur Erſcheinung gebracht, welche ſo oft in derſelben Begränzung wiederkehren, bis ſich die Regung des begeiſterten Gemüthes ergoſſen hat, ſo entſteht das, was wir Taktart — die Art der erwähnten Fortführung der Seelenanregung in beſtimmten Zeitabſchnitten — nennen. Und hier unterſcheidet ſich die neuere Muſik weſentlich von der älteren. Unbeengt von den beſchränkenden Formen unſeres Zeitmaaßes konnte der ältere Künſtler die ganze Kraft der freyen Rythmik — wie wir ſie oben nannten — benutzen, um, blos dem Drange ſeines erwärmten Innern folgend, jede Stelle, ja jedes Tonzeichen anhalten, und ſich ſo ganz in demſelben ausgießen zu können. Er war hier mit dem Deklamator in demſelben Falle, und konnte, wie dieſer, Längen und Kürzen nach dem Geiſt ſeiner Darſtellung raſcher, und in langſamerer Bewegung geben. Denken wir uns eine Deklamation, bey welcher der Vortragende ſeinem innern Drange gemäß nicht bilden könnte, ſondern genau nach einer beſtimmten Zeitbegränzung Längen und Kürzen abmeſſen müßte, wie beengt würden wir uns ſelbſt fühlen! — So viel Vortheil aber auf dieſer Seite für die alten Künſtler ſich entwickelte, ſo konnten ſie auf der andern Seite keine ſolche Aufführungen geben, wie ſie bey uns Statt finden; weil gerade dieſe eine ganze Menge gleichbindende Form der von allen beobachteten Zeitmeſſung ihnen fehlte. Daher hebt ſich ſo ziemlich Vortheil und Nachtheil gegen einander auf; und wenn wir jene erwähnte unbeſchränkte Freyheit im Geſtalten nicht genießen, ſo ſind unſre Tonſtücke gerade durch die in beſtimmten Zeitabſchnitten — den Takttheilen — begränzte Form — Taktart — feſte Bilder beſtimmter Anregungen des Gemüthes. Dieſe entfalten ſich nun ſowohl in einem feſtgehaltenen Charakter durch die in beſtimmten Taktabſchnitten fortgeführte Form der Hauptanregung, als in ihrem reichen Leben, in ſo ferne in den einzelnen Takttheilen, ſo wie in der ganzen Zeiterfüllung — in allen einzelnen Takten — durch die Vermiſchung, ſo wie das Subſtituiren der einzelnen Tonfüße — der Längen und Kürzen — das reichſte Leben ſich geſtalten läßt. —

Dienen aber die verſchiedenen Taktarten hiezu, ſo wird ſich auch nur aus der Natur der Gemüthszuſtände ſelbſt der verſchiedene Charakter dieſer ableiten, ſo wie eine nähere Einſicht in das Weſen dieſes rythmiſchen Theiles erringen laſſen.

Jeder Gemüthszuſtand trägt entweder den Charakter der Kraft, der feſten Beſtimmung, oder jenen der Weichheit, des regeren Lebensſpieles; oder — was denn häufig der Fall iſt — ſind die Elemente beyder auf irgend eine Weiſe in ihm verbunden. — Daher iſt auch alle Taktart entweder eine zweyzeitige — gerade — worin die Länge, das Zeichen der feſten Beſtimmung, oder eine dreyzeitige — ungerade — in welcher die Kürze, das Bild des regeren Lebensſpieles vorherrſcht; oder eine ſolche, in welcher die Formen beyder, nach dem zu entwickelnden manchfaltigen Charakter, gemiſcht ſind — gemiſchte Taktart. — Da ferner, dem Naturgeſetze gemäß, zwey Eindrücke derſelben Anregung nicht gleich ſtark ſeyn können, und der erſte in der Regel die meiſte Kraft beſitzt; ſo theilt ſich jeder Takt wieder in zwey Theile, jenen der accentuirten Länge, was man durch den Niederſchlag der Hand — thesis — und den der Kürze, den man mit dem Hinaufſchlage — arsis — bezeichnet. — Jeder Theil kann nun wieder mehrere größere und kleinere Taktglieder haben; die erſteren gibt man bey dem Niederſchlage durch einen Seitenſchlag, und bey dem Aufſchlage durch eine noch mehr in die Höhe gehobene Führung der Hand an.

Die meiſten dieſer Taktarten werden durch einen Bruch bezeichnet, wovon der Zähler die Anzahl der in einem Taktabſchnitte verbundenen Glieder, und der Nenner die Art derſelben andeutet. So zeigt z. B. die Vorzeichnung $\frac{9}{8}$ an, daß in einem Taktabſchnitte — Takte — 9 Taktglieder enthalten ſind, und zwar — wie es der Nenner angibt — Achttheils-Noten. — Den Schluß eines jeden Taktes, oder Taktabſchnittes bezeichnet ein durch die fünf Linien herablaufender Strich, wie es ſchon oben geſagt ward, welchen man daher auch den Taktſtrich nennet.

Die einfachſte gerade Taktart iſt der $\frac{2}{4}$, und der demſelben in Hinſicht der rythmiſchen Grundform gleiche Allabreve oder Zwey-Zweytheils-Takt — S. Fig. 3. T. II. — ſo benannt, weil die ehemals kürzeren Notenarten, die Semibrevis — unſere itzige ganze Note — die Minima — unſere itzige halbe — und die Semiminima — unſer itziges Viertheil, darin vorkommen. Wegen ſeiner längeren Noten wird er langſamer, als der $\frac{2}{4}$ vorgetragen. In beyden Taktarten kömmt dort ein Viertheil, und hier eine halbe Note — auch als Hälfte von der ganzen Note Zweytheil genannt — ſowohl auf den Nieder- als Aufſchlag. Aus der Verlängerung dieſes einfachen Auf- und Niederſchlags, der Vermehrung der Taktglieder um die Hälfte, entſtand aus dem $\frac{2}{4}$ der itzt ſo häufige Vierviertheils- — Fig. 4 —

und aus dem einfachen Allabreve der in älterer Zeit gebräuchliche Vierhalben-Takt — Fig. 5. — Aus der Verringerung des $\frac{2}{4}$ Taktes — der Verminderung des Zeitwerthes der einzelnen Schläge — kömmt der $\frac{2}{8}$, und noch ſeltenere $\frac{2}{16}$ Takt.

Die einfachſte ungerade Taktart iſt der $\frac{3}{4}$, aus welchem durch Verlängerung der itzt ſeltene $\frac{3}{2}$ — welcher drey halbe Noten in ſich faßt — und der noch ſeltenere $\frac{3}{1}$ — welcher drey ganze Noten fordert — den man auch mit der großen Ziffer 3 andeutet; ſo wie aus der Verringerung der $\frac{3}{8}$, und der ſeltene $\frac{3}{16}$ Takt entſpringen.

Zu den gemiſchten Taktarten gehört der $\frac{6}{8}$. Er hat im Grunde zwey Schläge, und iſt in ſo ferne zweyzeitig, ſomit gerade. Da aber in jedem einzelnen Schlage drey zu einem rythmiſchen Ganzen verbundene Glieder ſind, ſo trägt er in dieſer Beziehung den der ungeraden Taktart eigenen Charakter der vorherrſchenden Kürze; oder verbindet vielmehr beyde Charaktere; wie man es deutlich durch die doppelte Art erkennen kann, nach welcher dieſer Takt, einmal wie ein Zweyviertheils- und — beſonders, wenn die Bewegung ſehr langſam iſt — dann auch wie ein ungerader doppelter $\frac{3}{8}$ ſich ſchlagen läßt. Derſelbe Fall iſt bey dem $\frac{6}{4}$, ſo wie bey dem um die Hälfte verlängerten $\frac{6}{8}$ dem $\frac{12}{8}$. — So wie in den erwähnten Taktarten die Länge, ſo herrſcht in dem $\frac{9}{8}$ und in dem ſeltenen $\frac{9}{4}$ — ſo wohl im Ganzen, als in den einzelnen Theilen — die Kürze vor. — Welches von dieſen beyden Elementen in dem rythmiſchen Baue der einzelnen Perioden oder ganzer Stücke, und auf welche Weiſe es vorwiege, dieß zu berückſichtigen, iſt äußerſt wichtig. Nur ſo kann die vollkommene äußere Form, der Körper in ſeiner Grundgliederung hergeſtellt, und dann das wahre Taktgefühl begründet und ausgebildet werden. Denn dieſes beſtehet ſowohl in dem Gefühle der Gleichheit der Zeiteindrücke in den einzelnen Takttheilen überhaupt, deſſen Ausbildung zur Taktfeſtigkeit führet, als in dem Gefühle von dem verſchiedenen Charakter der einzelnen Zeitfiguren, je nachdem in ihnen Länge oder Kürze, Beſtimmtheit und Kraft des Eindrucks, oder ein regeres weniger feſt bezeichnetes Spiel der Empfindungen vorwaltet. —

So wie aber, nach der oben gegebenen Entwicklung, ſtatt der einzelnen Töne die Pauſen in die muſik. Ausführung aufgenommen werden konnten, ſo iſt es auch mit den Pauſen, welche das Schweigen einen, mehrere, ja oft ſehr viele Täkte hindurch andeuten. Daß ein unter die Linie geſetzter kurzer Strich das Schweigen

einen ganzen Takt lang anzeige; daß dieſes Pauſiren eine längere oder kürzere Zeiterfüllung betrage, je nachdem die Taktart ſelbſt mehr oder weniger, größere oder kleinere Taktglieder hat — ſo hat z. B. der $\frac{3}{8}$ eine einfache, der $\frac{9}{8}$ eine dreyfache Zeiterfüllung, der $\frac{2}{4}$ eine einfache, der $\frac{4}{4}$ eine doppelte u. ſ. w. — dieß iſt bereits ſchon oben geſagt worden. Was von der Pauſe eines einfachen Taktes gilt, das findet nothwendiger Weiſe auch ſeine Anwendung, wenn mehrere dieſer Pauſen angezeigt ſind. Die Zeichen für ſolche Pauſen, welche mehrere Täkte bezeichnen, ſind folgende: der einfache kurze Strich der Pauſe von einem Takt bis zur nächſten Linie fortgeſetzt deutet zwey Täkte an; dieſe Bezeichnung mit der erſten — ſonach 2 mit 1 — verbunden drey; das Zeichen für zwey Taktpauſen doppelt genommen — ſonach 2 und 2 — vier: dann fünf, ſechs, acht, zwölf u. ſ. w., wie es Tab. II. Fig. 6 angegeben iſt. — Wir machen hier — um mögliche Irrungen zu vermeiden — noch einmal auf die abweichende Bezeichnung bey dem Vierhalben-Takte aufmerkſam, wo ein Takt, ſo wie mit zwey ganzen Noten, eben ſo mit verdoppeltem Schweigezeichen angezeigt wird, was ſich nothwendiger Weiſe bey der Bezeichnung mehrerer Taktpauſen weiter fortſetzt. Fig. 7. Tab. II. Der Anführer ſollte daher in ſolchen ſelten vorkommenden Fällen die Ausführenden beſonders darauf aufmerkſam machen, daß ſie nur die Hälfte des Angezeigten pauſiren — wie es Fig. 7 angegeben iſt — wenn er dieſen Takt, dem Grundrythmus gemäß, wie den $\frac{4}{4}$ Takt ſchlägt. Es iſt dieß um ſo nothwendiger, als die Kopiſten, aus Mangel an Kenntniß, hier in der Regel fehlen. Kommen ſehr viele Pauſen vor, ſo erleichtert man ſich die ſonſt beſchwerliche Bezeichnung, macht einige Querſtriche, und ſchreibt, wie es Fig. 8 angegeben iſt, die Anzahl der zu beobachtenden Pauſen darauf. —

Da alle unſere Tonſtücke — den Choral und das Recitativ ausgenommen — in irgend einer der bereits erwähnten Taktarten geſetzt ſind, ſo liegt die Nothwendigkeit von dem genauen Ein- eigentlich Durchüben dieſer ſo offen vor, daß kein Lehrer, dem es Ernſt iſt, ſeinem Schüler eine genügende Vorbereitung für die ganze Folgezeit zu geben, eher weiter ſchreiten wird, bis der Schüler dieſe ganze wichtige Lehre in ſeine Seele aufgenommen hat. — Der Weg, den er hier einſchlägt, iſt beynahe ganz derſelbe, welcher oben bey dem Einſtudieren der verſchiedenen Notengeltungen und der Fertigkeit im Treffen derſelben angegeben wurde. Zuerſt erklärt der Lehrer alle Taktarten; zeigt in den verſchiedenen Tonſtücken ihre

Anwendung; läßt ſich dann dieſelben vom Schüler wieder zergliedern, und in den verſchiedenen zur Prüfung und Uebung ihm gegebenen Muſikalien entwickeln. Bemerkt der Lehrer, daß dieſer alle Taktarten — wenn auch nur die meiſten — gefaßt habe, ſo läßt er dieſelben vom Schüler in ein Schema bringen, und zwar nach der bereits entwickelten Abtheilung in

zweyzeitige — dreyzeitige
gerade — ungerade
gemiſchte
mit Vorherrſchen
des Zweyzeitigen — des Dreyzeitigen

Iſt das Wiſſen begründet, dann geht es an das Können. Um dieſes herzuſtellen, iſt hier eine Vorübung im Taktſchlagen nothwendig. — Jede Taktart beſteht, wie es ſchon oben hergeſtellt wurde, aus einem Nieder- und Aufſchlage. Der Lehrer läßt daher den Schüler zuerſt mit der Hand den Nieder- und Aufſchlag überhaupt bezeichnen: dann ſucht er es nach und nach dahin zu bringen, daß der Schüler die einzelnen Schläge, ſo viel möglich, in gleicher genau gemeſſener Zeit ausführe. Das Beyſpiel mit einer Uhr, welche ihre Güte durch die in gleichen Zeiträumen auf einander folgenden Schläge bewährt, mag hier zur Belehrung des Schülers dienen. Zuerſt nimmt der Lehrer eine Mittelbewegung; dieſe läßt er dann immer mehr an Geſchwindigkeit zunehmen, und zuletzt immer langſamer werden, wobey nothwendiger Weiſe, die Genauigkeit in den einzelnen Schlägen einzuhalten, es immer ſchwerer wird. Vermag dieſes der Lernende in den geraden Taktarten, dann übe man daſſelbe in den ungeraden und gemiſchten, und zwar ſtufenweiſe ſo ſteigend, daß derſelbe alle Taktformen in ſeine Gewalt bekömmt. Dadurch iſt er nicht allein für das Treffen aller in der Folge vorkommenden Taktarten und richtige Eintheilen in der Zeit vorbereitet, ſondern die noch ſpäter kommende Lehre vom Tempo — Zeitbewegung — iſt auch ſchon vorläufig eingeübt. Die Art des Taktſchlages iſt bey Fig. 9 Tab. II. angegeben, und zwar a) die Führung der Hand bey dem einfachſten Schlage im $\frac{2}{4}$, und jenen ihm ähnlichen Taktarten; bey b) eben ſo im C); bey c) im $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{8}$; endlich bey d) für die gemiſchten Taktarten, und zwar für den $\frac{6}{8}$ in doppelter Form; wovon man der erſten gewöhnlich ſich bedient, wenn die Bewegung langſamer, der zweyten, wenn ſie ſchneller oder

ſehr ſchnell iſt. Sollte die Bewegung im $\frac{12}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ bedeutend langſam gehen, ſo kann man auch zur deutlicheren Bezeichnung anſtatt drey — nur zwey Noten auf einen Schlag nehmen, und die dritte durch einen Seitenſchlag markiren. Dieſes iſt beſonders für diejenigen wichtig, welche ein Orcheſter oder einen Chor zu dirigiren haben, indem ſonſt die Ausführenden nicht wiſſen, *wie lange* ſie die längeren Einſchnitte — die zwey erſten Achttheile oder das Viertheil — und *wie kurz* ſie die *kürzeren* — jedesmal das dritte Achttheil eines jeden Schlages — zu nehmen haben, wodurch Ungewißheit und Schwanken entſteht. Worauf hier der Lehrer vorzüglich zu ſehen hat, iſt, daß die Seitenſchläge des Niederſchlags nicht zu hoch, ſondern mehr ſeitwärts, dafür die zweyten Schläge des Aufſchlags ſo erhoben geführt werden, als es die Berückſichtigung einer anſtändigen Form immer erlauben mag, die leider! beym Taktſchlagen oft verletzt wird. —

Dieſes Taktſchlagen muß nun der Lehrer durch alle gebräuchlichen Taktarten ſo lange üben, bis der Schüler nicht allein die größte Fertigkeit, ſondern auch jene nicht feſt genug zu gebende Beſtimmtheit errungen hat, vermöge welcher nicht allein alle Schläge mit der größten Pünktlichkeit und Abgemeſſenheit in der Zeit, ſondern auch alle *einzelnen Taktglieder* in den *einzelnen Takttheilen* mit möglichſter *Gleichheit* ausgeführt werden, ſo daß alſo *jedes* Viertheil, *jedes* Acht- Sechzehntheil u. ſ. w. mit der ihm zukommenden Zeiterfüllung in der möglichſten Schärfe vorgetragen werde. — Ohne dieſe fleißige und genaue Vorübung iſt kein Taktgefühl zu erringen, und ohne dieſes keine muſik. Feſtigkeit, ſomit auch nicht die Fähigkeit weder einer *techniſch richtigen* noch *geiſtigen* Ausführung; bey welcher — wie es ſchon oben geſagt ward — gerade die Feſtigkeit der rythmiſchen Einſchnitte benutzt wird, um die Geſtaltungen mit aller Kraft und in feſten Umriſſen zu geben.

Iſt dieſes hinlänglich eingeübt, dann iſt das Durchüben aller möglichen Eintheilung der verſchiedenen Notenarten *in die verſchiedenen bisher entwickelten Taktarten* etwas Leichtes, das nur anhaltenden Fleiß erfordert. Dieſes kann auf dreyerley Weiſe geſchehen; einmal, wenn der Lehrer dem Schüler ſchon vorräthige Muſikalien vorlegt, und dieſelben — natürlich ohne Berückſichtigung der Höhe und Tiefe — von ihm *nach dem Taktſchlage* — ſo gut er es kann — ſingen läßt. Dann kann der Lehrer die Tab. I. Fig. 19. — 20 und Tab. II. Fig. 2. gegebenen Beyſpiele benutzen, und dieſe in verſchiedene Taktarten eintheilen, wie es zur Ver-

deutlichung Tab. II. Fig. 10. mit einigen geſchah. Der Lehrer wird ſelbſt dieſe nach dem Bedürfniſſe des Lernenden vermehren, und die verſchiedenſten Formen der Zuſammenſetzung der manchfaltigen Notenarten, häufig mit Pauſen untermiſcht, denſelben einverleiben. — Findet er aber, daß der Schüler das Ganze gehörig aufgegriffen hat, und noch überdieß einen regen Geiſt beſitzt, ſo iſt es freylich das Beſte, wenn er denſelben dazu auffordert und anhält, ſich ſelbſt Beyſpiele in den verſchiedenen Taktarten zu bilden, wobey ihn nothwendiger Weiſe die gütige Hand des Lehrers, vorzüglich im Anfange, unterſtützen wird. — Dieſes Selbſtfindenlaſſen, dieſe Pflege der ſelbſtſtändigen Kraft, gegebene Grundſätze in eigens geſchaffenen Beyſpielen zur umfaſſenden Anſchauung wieder zu bringen, iſt — ſo wie bey allem Unterrichte — auch hier das vorzüglichſte Bildungsmittel, und der wahre Probierſtein der erlangten Einſichten und Kenntniſſe. — So oft daher der Lehrer irgend eine Materie gehörig entwickelt hat, ſoll er ſich immer dieſes Mittels bedienen; es wird ſtets die ſchönſten Früchte bringen, und das Verderbliche in unſerer Zeit, daß ſo viel und ſo ſchnell gelehrt, und — als nothwendige Folge davon — ſo wenig gelernt wird, beſeitigen. — Man wende nicht ein, daß der Schüler dadurch zu lange beym Anfange aufgehalten ſey. Denn in dem Hinwegeilen über dieſen wichtigen Punkt, in dem Verſäumen dieſer Vorbereitung liegt gerade die Urſache, warum der größte Theil der Muſiker nicht, oder nicht gehörig brauchbar iſt. Noch mehr: es liegt hierin ein Hauptgrund, warum, wegen des zu ſehr gefühlten Mangels an der nöthigen Vorbereitung, ſo viele herrliche Tonwerke gar nicht ausgeführt werden; Tonwerke, die, übrigens von geringer mechaniſcher Schwierigkeit, nur eine feſte Grundbildung im Rythmiſchen vorausſetzen. Welche große Wirkung würden, ja müßten viele Orcheſters hervorbringen, wenn die größte Anzahl der Mitglieder ein empfindliches Taktgefühl hätte, das die Ausführenden befähigte, den Charakter jeder rythmiſchen Figur — wenn auch nur techniſch-richtig — aufzugreifen, und durch feſt bezeichnete Einſchnitte herauszuheben! — Was würden die darſtellenden Künſtler — die ſogenannten Virtuoſen — gewinnen, wenn ſie ſtets die Kraft — vim, virtutem, woher ihr Name kömmt — beſäßen, ihre innere Erfüllung in feſten rythmiſchen Formen ausprägen zu können, während ſo oft ihre Unbeſtimmtheit in dieſem Punkte die Hauptwirkung vernichtet, und das Schwanken zwiſchen ihnen und der Begleitung jeden feſten Eindruck, ſo wie das Zuſammen-

greifen des Ganzen zu einem vollkommenen Effekte unmöglich macht! Wie hart müſſen ſolche die Verſäumniß eines gründlichen Anfanges büßen! —

Grund genug, warum der Lehrer dieſen Punkt ſo ſehr berückſichtigen, und daher dieſe Taktfeſtigkeit bey ſeinen Schülern auf jede mögliche Weiſe einüben muß. Dazu benutze er dann nur ſolche Muſikalien, zu deren richtiger Eintheilung ſchon mehr geiſtige Anſtrengung nothwendig iſt, die daher nicht in ſo oberflächlichen rythmiſchen Verhältniſſen ſich bewegen, wie ſo viele Modemuſikalien der neueren Zeit. — Von dieſen Tonſtücken, welche in ſo gemeinen oberflächlichen Formen ausgeprägt ſind, daß man ſie beynahe ohne alle geiſtige Anſtrengung, ſo zu ſagen, treffen muß, wenn nur einiges Gehör und Taktgefühl vorhanden iſt, kömmt das allgemeine Verderben in der muſik. Bildung, die Trägheit und Ungewohntheit im Zählen und Eintheilen, davon die Scheue, ernſte gehaltvolle Tonwerke einzuſtudiren. Die jüngſte Zeitperiode, an ſchönen Namen für die ſchlechteſten Dinge ſo reich, hat auch hier ihr Meiſterwerk geliefert, und ſolche Werke unter dem Vorwande der leichten Auffaßbarkeit, der Angemeſſenheit für das Volk u. ſ. w. ſo allgemein verbreitet. Da nun dergleichen Stücke — um es mit dem bezeichnendſten Namen zu geben — gut in das Ohr giengen, auch mit lärmenden, ſo wie abwechſelnd einſchmeichelnden Wirkungen verbunden waren, ſo konnten ſie und der Troß der gemeingeſinnten Chor- und Orcheſterdirektoren leicht die Unkundigen — deren Zahl leider! nur zu groß iſt — täuſchen. Die Stimme der Kenner ward nicht gehört; die Gemächlichkeit der Lehrer und Schüler fand hier ſo ganz ihre Befriedigung; und ſo ſank die Muſik auf einen Punkt herab, aus welchem ſie nur durch einen allgemeinen ernſten Sinn und zuſammenwirkende kraftvolle Anſtrengung ſich wieder — oder außerdem nie mehr — emporheben kann. Und dazu iſt beſonders die Bildung taktfeſter Muſiker nothwendig, welche, im Eintheilen und ſtrengen Takthalten tüchtig, im Stande ſind, gute Werke klaſſiſcher Tonſetzer gehörig auszuführen, wodurch das Gemeine dann mit der Zeit für ſich ſchon nach und nach, wie der Nebel vor der Sonne, verſchwinden wird. —

Die muſik. Rythmik erhält zwar durch die vielen Noten- ſo wie Taktarten reiche Mittel zur Geſtaltung der manchfaltigſten Seelenanregung, bedeutend aber werden dieſe durch die verſchiedene ſchnellere oder langſamere Bewegung der einzelnen Taktglieder vermehrt, was man das Tempo nennt. Durch dieſes, in Verbinbindung mit der entſprechenden Taktart und der richtigen Miſchung der einzelnen

Tonfüße und Tonrythmen in derſelben, erhält die Muſik die wahren und beſtimmten Erſcheinungsformen des Innern im Felde der Rythmik. — So wie aber bey jedem Gemüthszuſtande entweder mehr die Bewegung, das regere Lebensſpiel, oder Anhalten im Zerſetzen der Gefühle vorherrſcht, ſo iſt auch das Tempo entweder ein ſchnelleres, oder langſameres. — So viele Grade der bewegteren Lebensform oder des mehr angehaltenen Gemüthszuſtandes ſich vorfinden, ſo viele Abſtufungen des Tempo ſind ſonach möglich. Zur Bezeichnung dieſer ſind in der Muſik folgende Ausdrücke allgemein angenommen, von welchen irgend einer oder einige im Anfange eines Tonſtückes — gewöhnlich ober der Vorzeichnung der Taktart zur nähern Beſtimmung der Bewegung dieſer — geſetzt werden.

Largo, eine in die Breite ſich ziehende Bewegung andeutend, daher ſehr langſam. Daſſelbe bedeutet

Grave, Gravemente — ernſthaft, bedachtſam — wodurch zugleich noch ein ſchwerer Vortrag mitbezeichnet iſt, deſſen Eigenheit in der Lehre vom Vortrage näher entwickelt iſt.

Adagio, Tardo, Lento, Lentamente, langſam, ſachte.

Larghetto — etwas breit — hat ſchon mehr Bewegung als Adagio. Manche Tonſetzer ſetzen es in dieſer Hinſicht beynahe dem Andante gleich.

Maestoso — mit Würde — deutet, in Hinſicht auf das Zeitmaaß, einen feierlichen, geſetzten, bedachtſamen Gang an.

Andante, gehend, in einer gemäßigten, gemeſſenen Bewegung.

Andantino, das Diminutivum von jenem, wird bald zur Bezeichnung eines langſameren, bald eines etwas ſchnelleren Grades von Andante gebraucht.

Moderato, gemäßigt. Man bedienet ſich deſſen allein, und auch als eines Beywortes, z. B. Allegro moderato.

Allegro, Allo, hurtig, munter.

Allegretto, etwas munter, ſteht zwiſchen dem Andante und Allegro.

Vivace, Vivo, lebhaft, friſch, wird von manchen Tonſetzern als ein ſtärkerer Grad des Allegro, von anderen als ein geringerer — gleichſam die Mitte zwiſchen Allegretto und Allegro einnehmend — betrachtet. Oft wird es auch zur näheren Beſtimmung des Allegro gebraucht — Allegro vivace — wo es dann der muntern Bewegung dieſes mehr Friſche verleiht.

Veloce, Velocemente, ſchnell.

Presto, geſchwind, Prestissimo, ſehr geſchwind. —

Alle dieſe Ausdrücke reichen aber doch noch nicht zu, um die vielen Grade der Bewegung zu bezeichnen, in welchen ſich die ſo manchfaltige Seelenregung verkünden kann. Um daher die angezeigten Grade der Bewegung ſowohl zu ſteigern, als zu verringern, und dieſe dem darzuſtellenden Gemüthszuſtande ſo anpaſſend, als möglich, herzuſtellen, bedient man ſich noch folgender Bezeichnungen.

Più mehr, aſsai ſehr, più Allegro, più Presto ſchneller, Allegro aſsai ſehr hurtig.

Molto viel, Allegro molto in einem raſchen Zeitmaaße.

Con moto, mit Bewegung, z. B. Andante con moto, in gemeſſenem, doch bewegtem Zeitmaaße.

Più moſso — mehr bewegt.

Poco, un poco, ein wenig, poco a poco nach und nach.

Accelerando, beſchleunigend, an Geſchwindigkeit zunehmend, accelerando poco un poco, nach und nach die Geſchwindigkeit vermehrend.

Agitato, treibend.

Stretto, Stringendo, preſſend, drängend, die Bewegung in der Geſchwindigkeit antreibend.

Ritardando, verzögernd, hemmend, rallentando, nachlaſſend, langſamer ſich bewegend. Daſſelbe bedeutet

Largando, allargando, lentando. Dieſe Ausdrücke zeigen oft an, daß die Grade der Bewegung immer mehr abnehmen.

Pesante, ſchwer, deutet eine mehr zurückgehaltene feſte Bewegung an.

Meno, weniger — meno Allegro, weniger geſchwind.

Troppo, zu viel — non troppo, nicht zu viel.

Tanto, ſo viel, ſo ſehr — non tanto, nicht ſo viel — Allegro non tanto nicht ſo ſehr geſchwind — Adagio ma (aber) non tanto, langſam, aber nicht ſo ſehr.

Più tosto, vielmehr.

Quasi, gleichſam, faſt, z. B. Andante quasi Allegretto, gehend, gleichſam in etwas munterer Bewegung.

Sostenuto geſetzt, z. B. Andante sostenuto, gehend in gehaltener, geſetzter Bewegung.

Auch die Bezeichnung des Charakters, z. B. conbrio, mit Lebhaftigkeit, Feuer; con spirito, mit Geiſt, Seele; conallegrezza, mit Munterkeit; dolce, ſüß, amabile, lieblich, cantabile, ſingbar, affettuoso, einnehmend, rührend, mesto, traurig, ſchwermüthig u. ſ. w., von welchen weiter unten bey der Lehre vom Vortrage noch genauer gehandelt wird, dient zur näheren Angabe des Tempo, welches bey kräftigen, feurigen, muntern Gemüthszuſtänden mit mehr Energie und Bewegung, bey zarteren und ſchmerzlicheren Gefühlen hingegen, mehr zurückhaltend, als raſch antreibend, behandelt werden muß.

Nebſt dem kommen auch noch folgende Bezeichnungen vor.

Tempo di Marcia, in einer marſchmäßigen Bewegung.

Tempo di Minuetto, im Zeitmaaße des Menuetts — jenes unter dieſem Namen bekannten Tanzes.

Alla Polacca, Polonoise, in der Bewegung des polniſchen Tanzes, welche meiſtens als Allegretto im $\frac{3}{4}$ genommen wird, und worin ſich Munterkeit mit ernſtem gemeſſenen Schritte verbindet.

Tempo comodo, giusto, im bequemen, anpaſſenden, richtigen Zeitmaaße. Dieſes findet meiſtens bey Tonſtücken Statt, in welchen kein ſo feſt bezeichneter Charakter ausgeprägt iſt, und wo man es alſo der eigenen Beurtheilungskraft des Ausführenden überlaſſen kann, das dem Tonſtücke, und ſeiner techniſchen Geſchicklichkeit angemeſſene Zeitmaaß zu wählen. Ein Anführer wird in ſolchen Fällen auf die größere oder geringere Geübtheit ſeines Orcheſters oder Chors Rückſicht nehmen.

Tempo primo, di prima, erſtes Zeitmaaß, wird geſetzt, wo ſich die erſte Bewegung geändert hatte — geſchwinder oder langſamer geworden war — und nun dieſe erſte wieder eintreten ſoll.

L'isteſso tempo — daſſelbe Zeitmaaß — wird in der Regel geſetzt, wo eine zuerſt angeſchriebene Zeitbewegung, z. B. Allegro im $\frac{2}{4}$, auch in der folgenden Taktart z. B. dem $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ u. ſ. w. ſoll fortgeführt werden. Man bedient ſich auch dieſer Aufſchrift, um anzuzeigen, daß, ſelbſt bey veränderter Taktart, doch in den einzelnen Takttheilen dieſelbe Zeitbewegung Statt finden ſoll, daß z. B., wenn auf den $\frac{4}{4}$ ein ₵ oder umgekehrt dieſer auf jenen folgt, in dem letzten die halben Noten eben ſo

geſchwind, als dort die Viertheile, und ſo umgekehrt, ausgeführt werden ſollen. Darüber — nachdem die Tonſetzer ſich an keine feſte Regel binden — muß der Charakter der Stelle entſcheiden.

A Tempo, al rigore di tempo, a battuta, im Takte, ſtreng im Takte, nach dem Taktſchlage. Entgegengeſetzt iſt das Senza tempo, ohne ſich genau an den Takt zu binden.

Colla parte, colla voce, nicht im feſten Zeitmaaße fortſpielend, ſondern ſich nach dem Vortrage des Ausführenden, der Hauptſtimme richtend.

Ad libitum, wird ſowohl gebraucht, um anzuzeigen, daß der Vortragende ſich ſeinem Gefühle in der Taktbewegung frey überlaſſen dörfe, als beſonders bey Fermaten, wo es demſelben vom Tonſetzer überlaſſen wird, die Stelle, wie ſie angegeben wurde, auszuführen, oder nach *eigenem Gutbefinden* darzuſtellen.

Daſſelbe bedeutet das a capriccio, nach der eigenen Eingebung, a piacere, a piacimento, nach Gefallen.

Dieſe Ausdrücke kommen in den Tonſtücken am häufigſten vor. Die übrigen wird man theils in der Lehre vom Vortrage finden, theils kann ſich der der italieniſchen Sprache nicht Kundige dieſelben leicht mit Hilfe eines Wörterbuchs erklären, und ihre Beziehung auf die Anwendung in der Muſik, nach den bereits gegebenen Zergliederungen, entziffern.

Man hat in neueren Zeiten angefangen, ſowohl für die Bezeichnung des Charakters, als des Zeitmaaßes ſich *deutſcher Aufſchriften* — *beſonders* bey *der Geſangmuſik* — zu bedienen, und das iſt denn auch das Beſte, was zugleich, durch die Deutlichkeit der Bezeichnung, am erſten zu einer richtigen Ausführung leiten mag.

Eine ſolche *beſtimmte allgemeine Bezeichnungsart* wäre um ſo mehr zu wünſchen, als — nach dem eingeführten Gebrauche — manche Bezeichnungen in den verſchiedenen Tonſtücken durchaus verſchieden genommen werden. So wird z. B. der mit einem Allegretto bezeichnete Sinfoniemenuett in der Regel weit ſchneller ausgeführt, als die gewöhnliche Bedeutung des Allegretto es erlaubt. Eben ſo wird *dieſelbe angezeigte Zeitbewegung* bey Inſtrumentalſtücken raſcher, als bey Geſangſtücken genommen: und das zwar billiger Weiſe, weil man ſonſt den Text nicht wohl ausſprechen, ſo wie jene zur Bildung

eines Geſangtones nöthige Zeit nicht erhalten kann. — Auch wird in der neueren Zeit das Tempo im Ganzen beynahe um die Hälfte ſchneller genommen, als es in älteren Zeiten geſchah, und man würde alle Effekte zernichten, wenn man die ältere Muſik wie die neuere vortragen wollte. So gehört in die Kirche — der Würde der heiligen Muſik gemäß — ſo wie überhaupt zum Vortrag der religiöſen Muſik z. B. der Oratorien, geiſtl. Kantaten, keine ſo raſche Bewegung, kein ſo leidenſchaftliches Treiben, wie es die Theatermuſik verlangt, welche alle Gefühle, ſelbſt im höchſten Drange, zu entwickeln und darzuſtellen hat, während in der heiligen Muſik das andächtige fromme Gemüth alle Zerſtreuung verabſcheut. Und dergleichen Fälle, wo alle erwähnten Bezeichnungen, ihrer Unbeſtimmtheit wegen, nicht zureichen, gibt es noch ſehr viele.

Um dieſem Uebel abzuhelfen, hat man in neueren Zeiten angefangen, ſich chronometriſcher — zeitmeſſender — Tempobezeichnungen zu bedienen. Zwey Arten hievon ſind in die Bezeichnung der Tonſtücke aufgenommen worden, eine von Gottfried Weber, und eine andere von Mälzel. Wohl mag das Metronom des Letzteren — das Inſtrument, auf welchem die verſchiedenen Grademeſſungen eingetheilt ſind — viel genauer und ſicherer die Zeit beſtimmen; da es aber, wegen ſeiner Koſtſpieligkeit nicht in ſo viele Hände kommen kann, ſo wollen wir jenes des Erſteren, welches ſich jeder ſelbſt verfertigen kann, nach deſſen Angabe beſchreiben.

Man hängt an einen etwas ſtarken Faden ein kleines Gewicht, eine Bleykugel, Steinchen u. ſ. w., jedoch von ſolcher Schwere, daß der Faden feſt angeſpannt iſt, das daher mit der Dicke des Fadens in einem richtigen Verhältniſſe ſtehen muß. Dieſes läßt man nun gerade ſo, wie den ſogenannten Perpendikul bey einer Uhr, hinüber und herüber ſich bewegen. Da nun dieſe Schwingungen langſamer oder geſchwinder vor ſich gehen, je nachdem dieſer Faden länger oder kürzer iſt, ſo wird am Anfange eines Tonſtückes nur die Länge des Penduls angegeben z. B. Allegro 6" Rheinl. heißt: die Schläge in dieſem mit Allegro bezeichneten Tonſtücke, wovon jeder immer einen Takttheil bedeutet — die Viertheile im $\frac{2}{4}$, C, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$; Achttheile im $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$; halbe Noten im $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$ — ſollen ſo geſchwind genommen werden, wie die Schläge, welche ein 6 Rheinl. Zoll langes Pendul macht. Die Ausnahme von dieſer Regel — wenn ſtatt den einzelnen Taktgliedern halbe Täkte, oder ſtatt Viertheile Achttheile durch die einzelnen Schläge

des Pendulſ ſollen angegeben werden — bezeichnet man, wie es Tab. III. Fig. 1 angegeben iſt: das heißt, in dem Presto ſollen die halben Täkte — die 3 Achttheile — gehen, wie ein Pendul von 3"; im Largo die Achttheile, wie eines von 30". Auf dieſe Weiſe kann man ſich nicht nur ſeinen eigenen Zeitmeſſer bilden, und darnach die Zeitbewegung beſtimmen, in welcher man ſein Tonſtück will vorgetragen haben, ſondern man wird auch dergleichen Aufſchriften verſtehen, und ſich doch ihre Bedeutung näher entziffern können. Außerdem kann man ſich durch genaues Studium des Tonſtückes von dem beyläufigen Zeitmaaße unterrichten, und dieſes, mit vieler Uebung verbunden, kann einen ziemlich ſichern Maaßſtab in dieſer Hinſicht verleihen.

Nur berückſichtige man ſtets die Regel, das Zeitmaaß nie ſo langſam zu nehmen, daß es die Bewegung der Gefühle in ihrem Ausſtrömen hindere; oder ſo ſchnell, daß die einzelnen Figuren nicht deutlich und reinlich genug ausgeführt werden können. Im erſten Falle erſchlafft endlich alle Erregung; im zweyten verdirbt die unvollkommene Ausführung, was durch die raſchere Bewegung Gutes errungen war.

Dieſe drey Punkte, das richtige Kennen und Beobachten der verſchiedenen Länge und Kürze der Noten; die Bekanntſchaft mit der Natur der verſchiedenen Taktarten, und die Fähigkeit, die verſchiedenen langen und kurzen Noten in die Taktabſchnitte gehörig eintheilen zu können; dann die Bekanntſchaft mit dem verſchiedenen Tempo und ſeiner Bezeichnung, ſo wie die Gewandtheit, die Noten in jeder Taktart nach der angegebenen Beſtimmung dieſes, wenigſtens doch beyläufig richtig, geſchwinder oder langſamer vortragen zu können, machen die Grundlage der nothwendigen Bildung in der Technik des rythmiſchen Theiles aus. Die beyden erſten Punkte ſind gehörig entwickelt und eingeübt; auch die Kenntniß des dritten Punktes iſt errungen; es fehlt alſo nur noch, daß der Schüler in der Anwendung dieſer ſicher und feſt werde. Dazu kann man ſich des folgenden Verfahrens bedienen.

Der Lehrer gebe dem Schüler ein einfaches Beyſpiel, worin Noten von verſchiedener Art gemiſcht ſind, wie wir zur Verdeutlichung eines Tab. III. Fig. 2. angeführt haben. Dieſes laſſe er den Schüler in einer mittleren Zeitbewegung z. B. im Andante con moto vortragen — nach dem Taktſchlage eintheilen und ſingen — wobey er nothwendiger Weiſe zugleich darauf ſieht, daß alles ſchon früher

Geübte wieder gehörig ausgeführt werde. Dann laſſe er das Stück wieder um einen, dann um mehrere Grade der Geſchwindigkeit, bis zum Presto geſteigert, ausführen. Von dieſem höchſten Grade gehe er nun wieder durch alle dieſelben Stufen bis zum erſten zurücke. Von hier laſſe er dann die Geſchwindigkeit wieder ſtufenweiſe bis zum langſamſten Grade abnehmen, und ſteigere ſie dann *wieder* bis zu jenem Grade, von welchem er überhaupt ausgegangen war. So hat nun der Schüler alle Grade durchlaufen; er iſt mit der Darſtellung aller Bezeichnungen, welche der Lehrer bey dieſer Gelegenheit ihm in das Gedächtniß zurückrufen wird, vertraut geworden; und der Lehrer kann ihn hier mit wichtigen Unterſchieden und Eigenheiten im rythmiſchen Theile der Muſik bekannt machen. Dergleichen ſind: daß durch eine ſchnelle Zeitbewegung manche Taktarten eine ganz veränderte rythmiſche Grundform erhalten. So gehet der C bey einem ſchnellen Tempo in den $\frac{2}{4}$ über, ſo, daß man jenen recht gut, wie dieſen mit 2 Schlägen auszuführen vermag; wodurch alſo die beyden Seitenſchläge aufgehoben ſind. So iſt bey einem raſchen Tempo der $\frac{6}{8}$ durchaus nur als ein $\frac{2}{4}$ zu betrachten — er wird auch nach der obigen Angabe in dieſem Falle als ein ſolcher geſchlagen — indem die Achttheile wie Triolen erſcheinen. Das Gegentheil iſt bey einem ſehr langſamen Zeitmaaße, wo durchaus das ungerade Prinzip vorherrſcht, und dieſer Takt, als ein zuſammengeſetzter $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ erſcheint. Und ſo kann alſo das ſchnellere oder langſamere Tempo das Dreyzeitige in das Zweyzeitige, und dieſes in jenes verwandeln. Dadurch erhalten auch manche Figuren, ja man darf ſagen, die *meiſten* eine andere Vortragsweiſe; indem die Accente ganz anders fallen, das Unbeſtimmtere in Beſtimmteres, und dieſes in jenes übergeht. — Zugleich wird der Lehrer eine Art Scheue, Angſt, verbannen, welche ſo oft ſelbſt den geübten Muſiker in manchen Fällen beengt, weil man es verſäumte, den Grund dieſer bey der erſten Bildung zu tilgen. Dieſe beſteht darin, daß man in den vielgeſtrichenen Noten und ihrer Eintheilung etwas beſonders Beſchwerliches zu finden glaubt. Allein es iſt ja wohl daſſelbe, ob bey einem ſchnelleren Tempo die Figuren in *längeren* oder bey einem *langſameren* in *kürzeren* Notenarten angeſchrieben erſcheinen, wie dieß das Beyſpiel Fig. 2. Tab. III. deutlich zeigt. So gehen ja ohne dieß ſchon alle Notenarten im ₵ beynahe um die Hälfte ſchneller, als im C; wie leicht iſt es nun, eine Figur, die in der Bezeichnung der letzteren Taktart durch die *vielmal geſtrichenen Noten* ſo fürchterlich ausſieht, durch das Bezeichnen mit *wenig geſtrichenen Noten* der äußern

Auffaſſung annehmbar zu machen, welche doch im Grunde denſelben Schwierigkeiten unterliegt. Und ſo finden ſich bey dem Durchüben der verſchiedenen Taktarten in den manchfaltigen Abſtufungen des Tempo Mittel und Gelegenheiten genug, den Schüler in dem rythmiſchen Theile ganz feſt herzuſtellen, und ihm in Hinſicht ſeiner techniſchen ſo wie geiſtigen Grundbildung den größten Vorſchub zu verſchaffen. In jener: der Lehrer begründet und entwickelt ja die Taktfeſtigkeit nach allen Richtungen, indem er hier, auf einem höheren Standpunkte, alles früher Gelernte wiederholt, denſelben ſonach für jede künftige mögliche Ausführung vorbildet. In dieſer: denn was kann bildender auf das Gemüth einwirken, als wenn dieſes befähigt wird, jede Seelenanregung ſchnell zu ergreifen; leicht von einer zur andern überzugehen; und ſo in jeder nach einem feſten Geſetze, nach beſtimmter Norm ſich zu bewegen! — Muß nicht hiedurch der Menſch eine bedeutende Herrſchaft über ſich erringen, der es nur noch an ſoliden Grundſätzen der Vernunft mangelt, um ſich in einem edlen, gewandten und feſten Leben mit Bedeutung zu bewegen? — Und kam denn die Kunſt überhaupt nicht aus dem Gefühle und der Anſchauung eines höheren Lebens, und muß ſie — richtig verſtanden und behandelt — nicht wieder dorthin führen — ſie, die die herrliche Beſtimmung hat, das gemeine irdiſche Daſeyn durch höhere Bilder des Lebens zu verklären und zu vergeiſtigen? — Wenn aber das Gemüth des Menſchen zum Auffaſſen jeder ſchönen Lebensform vorbereitet, und dafür empfänglich hergeſtellt iſt, iſt dadurch nicht ſchon unendlich viel gewonnen? — Dazu kann eine geiſtvolle Unterweiſung im rythmiſchen Theile führen, welche, wenn der Rythmus in ſeiner wichtigen Bedeutung überhaupt von den Lehrern der Muſik wäre ergriffen worden, ſtets das vortrefflichſte Bildungsmittel würde dargeboten haben. Und hierin ſtehen die Neueren gegen die tief forſchenden, und dem wahren Lebensquell bey jeder Gelegenheit nachſpürenden, Alten zurücke. Die Kraft der Bewegung im ganzen Naturreiche erkennend, überzeugt, daß und wie daſſelbe Element auch die menſchliche Bruſt bewege, berechneten ſie die Hauptwirkung ihrer Muſik auf die Gewalt des Rythmus. Und ihr tiefer Blick konnte ſie hier nicht täuſchen. Was gibt uns der unbedeutende Vorfall, wo Pythagoras einen erhitzten Jüngling, beſonders durch die — wahrſcheinlich jambiſchen — Melodieen eines Flötenſpielers entflammt, dadurch zur Ruhe brachte, daß er die ſpondäiſche Weiſe — wo die Längen vorherrſchen — anſtimmen ließ, für Aufſchluß darüber, wie tief die Alten

die Rythmik und ihre Wirkungen kannten! — Und von dieſen, und ihrem Einfluſſe auf die Bildung Einzelner, ſo wie ganzer Völkerſchaften gibt uns ihre Geſchichte die wichtigſten Nachrichten, die allerdings jenen unglaublich vorkommen mögen, die den Menſchen in ſeinem Daſeyn, die Art und Weiſe ſeiner manchfaltigen Anregung, und die dazu führenden Mittel noch nicht genug erforſcht haben. Freilich waren jene ſchon von Jugend auf geübt — und dieß war ein weſentlicher Theil ihrer Bildung — in jeder rythmiſchen Form den Wiederklang des verſchieden angeregten Gemüthes zu fühlen, mit welchem ſich auch ihr verwandter Herzenston verband, wo ſich ein ſchönerer Sinn entfaltete, und dem er entgegentönte, wo er den Mangel an gehöriger Bildung empfand. Wie dieſe Art von Kultur durch die auf eine ſo ſinnige Art gepflogene frühzeitige Bildung der geſammten Jugend ſich bis in die letzten Klaſſen des Volkes erſtreckte, und wohl erſtrecken mußte, davon gibt die bekannte Geſchichte mit jenem gemeinen athenienſiſchen Weibe, und ſeinem gebildeten Gehörorgane den ſprechendſten Beweis. Und wer verſchließt uns dieſe Gelegenheit zur Jugendbildung, worin ſich dann die beſeelende Quelle für ein ganzes Volk ergießen mag? — Gibt es für die frühzeitige ſchöne Pflege unſerer Jugend vieles Wichtigere, als eben die Befähigung derſelben zum Ergreifen jeder Anregung des Gemüthes, dieſer Quelle jedes ſchönen Lebens? — Man führe den Geſangunterricht in allen Schulen ein — wie es bereits ſchon in ſo vielen geſchehen iſt — man bilde die Jugend auf die oben bezeichnete Weiſe; weihe dieſelbe unvermerkt in die Geheimniſſe der Rythmik dadurch ein, daß man ſie die Gewalt dieſer fühlen, ihre bezaubernde Wirkung empfinden läßt; und man wird hier die reichſte Quelle der gemüthlichen Anregung und ſeelenvollen Bethätigung öffnen, und der ganzen Generation einen Aufſchwung geben, welcher, dem vorausſehenden Blicke des Kenners vor der Hand ſchon offen da liegend, ſich in der Folge durch die vortrefflichſten Wirkungen erproben wird.

Kann aber durch eine geiſtvollere Pflege der Rythmik ſchon in den Schulen — welche ja doch immer nur mehr oder weniger durch hemmende Verhältniſſe beſchränkt ſind — ſo Vieles geleiſtet werden, was wird ſich nicht erreichen laſſen, wenn dieſe bey der umfaſſenden muſik. Bildung der einzelnen ausgezeichneten oder doch guten Talente mit Seele, und Benutzung der bereits entwickelten Anſichten gepflogen wird! — Man verſuche es nur, und bilde nur einige Talente ſo; laſſe ſie dann

zuſammenſpielen, und durch welche Wirkung wird man überraſcht, wie für ſeine Mühe belohnt ſeyn! —

Eine genauere, geiſtvollere Vorbereitung und Grundbildung im rythmiſchen Theile ſey daher für die Zukunft unſere ernſte Sorge. Wir wollen uns nicht eher einer andern muſik. Lehre zuwenden, bis der Schüler in dieſem wichtigen Punkte feſt, und Herr ſeines zu behandelnden Stoffes, nach dem Weſen aller rythmiſchen Hauptformen, geworden iſt. Die Natur ſey für uns, was ſie für die Alten war, die treue und richtige Führerin. Und wenn — wie es oben ſo genau entwickelt wurde — das angeregte Gemüth hauptſächlich in den rythmiſchen Umriſſen und Formen einen feſten Körper erhält, ſo wollen wir nie mehr die Thorheit begehen, einen Körper beſeelen zu wollen, ohne ihn in ſeiner Grundgliederung erkannt, und uns zu Herrn dieſer emporgeſchwungen zu haben. So werden wir eine beſſere Grundbildung unſern Schülern verleihen; ſo dieſelben am beſten und unvermerkt zum geiſtigen Geſtalten und Beſeelen der muſik. Zeichen und Figuren vorbereiten; ſo eine allgemeine weit wirkungsvollere Ausführung begründen, als dieſe bisher war und ſeyn konnte.

Von den Tönen und Tonverhältniſſen überhaupt.

Selbſt der einfachſte Menſch, wo er in einem wärmeren Andrange ſeine Gefühle entwickelt, bedient ſich jener Abſtufungen in ſeinem Sprechtone, durch welche er ſchon in der äußern Tonbildung — nebſt dem bezeichnenden Worte — ſeine innere Erfüllung ausſprechen kann. Seine von Freude gehobene Bruſt ergießt ſich in hohen, ſein durch Schwermuth gebeugtes Gemüth in tieferen Tönen.

Es liegt alſo in der Natur der Sprache, und der Benutzung des Tones als Darſtellungsmittel dieſer — wie es bereits in der Einleitung gezeigt ward — daß das Steigen und Senken, ſowie das ruhigere Entfalten der Gefühle und deren unendlichfache Geſtaltung ſich auch durch hohe, tiefe, mittlere überhaupt manchfaltig geſtaltete Töne ausſpreche: oder mit andern Wor-

ten: Der Aufſchwung und das Senken der Gefühle bedingt ein gleichmäßiges Auf- und Abſchwingen der Töne *).

Läßt ſich aber die ganze Entwicklung des menſchlichen Gemüthes durch entſprechende Formen ſchon in der durch die eigene Organiſation der Sprachwerkzeuge beſchränkten Wortſprache ſo umfaſſend geben, was muß erſt in der Tonſprache möglich ſeyn, wo die ſo reicher Modifikationen, und eines ſo großen Umfanges fähigen Stimmwerkzeuge — nach den verſchiedenen Anlagen, dem Alter und Geſchlechte ſo ſehr verſchieden — dann noch die große Menge jener auf den vielen muſik. Inſtrumenten zu erzeugenden Töne eine Reichhaltigkeit der Darſtellungsmittel darbieten, welche auch dem wärmſten Drange nach reicher und bedeutender Geſtaltung genügen müßte! — —

Wenn uns nun die ſo große Anzahl der dadurch zu erhaltenden Darſtellungsformen nothwendiger Weiſe zur größten Verwunderung hinreißt, wie muß dieſe ſteigen, wenn wir die ſo einfachen Grundelemente aller dieſer Tonformen betrachten! —

So wie der ganzen Rythmik das ſo einfache Verhältniß der Länge und Kürze, deſſen manchfaltige Reihung und Verbindung, ſo liegt auch allen dieſen

---

*) Daher nehmen auch die Deklamationslehrer — die Lehrer eines kunſtgemäßen Sprachvortrages — drey Hauptſtufen bey ihrer ſogenannten Scala — Tonleiter — an; eine mittlere, hohe und tiefe. Die mittlere bildet der jedem Menſchen eigene Sprechton. In dieſem werden alle Stellen, die einen mehr ruhigen, durch kein Verhältniß beſonders hervorgehobenen, Charakter haben, vorgetragen; z. B. Erzählungen, worin keine vorzüglich leidenſchaftliche Schilderungen vorkommen, das gewöhnliche Leſen, Lehren u. ſ. w. Steiget die Empfindung, z. B. bey dergleichen Erzählungen, bey dem Vortrage feierlicher Reden, Anreden, ernſter Befehle u. ſ. w., ſo wird der Ton erhoben, die Betonung hält ſich mehr in der Höhe. Iſt die Darſtellung ernſt, feierlich, mehr die Würde, Majeſtät anſprechend, z. B. bey Gebeten, würdigen Ermahnungen, wo Götter, ſonſt ausgezeichnete Perſonen, Könige, Fürſten, redend eingeführt werden, Monologen u. ſ. w. ſo gebraucht man tiefe Töne; und dieſe ſenken ſich ganz in die Tiefe der Bruſt hinab, wo das Schauerliche ausgeprägt werden ſoll. Vermiſchen ſich die darzuſtellenden Gemüthszuſtände, ſo gehen auch die bezeichneten Tonabſtufungen in einander über. Eben ſo kann durch gradeweiſes Steigen und Senken der Gefühle der in den kleinſten, ſo wie auch größten Abſtufungen ſich bewegende Auf- oder Abſchwung der Töne gegeben ſeyn; woher dann die Nebentöne in der Deklamation entſtehen, welche mit jenen Hauptgrundtönen verbunden, die ganze Reihe der in der Deklamation brauchbaren und nothwendigen Tonbildungen herſtellen.

möglichen Tönen, ihrer Reihung, und jenen aus dieſer entſpringenden Verhältniſſen das einfache Verhältniß der kleineren oder größeren Tonabſtufung, des kleineren oder größeren, einfachen oder doppelten — und dann mehrfach geſteigerten oder geſenkten — Tonauf- oder Abſchwunges zu Grunde. — So wie ſich dort in der Länge der feſtere Eindruck des angeregten Gemüthes, und in der Kürze das bewegtere Leben ausſprach, ſo iſt hier in dem größeren Tonaufſchwunge die ſtärkere, in dem kleineren die geringere Erhebung des Innern zu erkennen, deren doppelte Form das erwähnte doppelte Verhältniß — ſo wie die zweyfache Form des bedeutenderen und gemäßigteren Senkens die doppelte des größeren oder geringeren Tonabſchwunges — nothwendig erzeugen mußte. Den einfachen oder kleineren, gleichſam nur zur Hälfte ausgeführten, Tonauf- oder Abſchwung pflegt man in der Muſik mit der Benennung halber Ton, und die aus einem doppelten Auf- oder Abſchwunge — ſonach aus zwey Hälften — beſtehende Erhebung oder Senkung eben deswegen mit der eines ganzen Tones zu bezeichnen. —

Dieſes doppelte Grundverhältniß der Tonbildung iſt dem Menſchen, um ſein Inneres in Tönen verkünden zu können, eben ſo eingeboren, als ihm das Gefühl für Länge und Kürze beywohnt. So wie es ihm daher unmöglich iſt, eine Reihe gleich langer Schläge fortzuſetzen, ohne ſie durch Vertheilung von Länge und Kürze auf irgend eine Weiſe abzuſtufen, ſo muß er auch nach einem oder mehrfachem größeren Tonaufſchwunge ſich in dem halben niederſenken; ſeinem Aufſchwunge eine Art Befriedigung, Begränzung verleihen.

Die Kraft dieſes Naturgeſetzes, deſſen nothwendige Befolgung, und das Vermögen, dadurch die reichſten und wahrſten Formen der Verkündigung des Innern zu finden, hat ohne Zweifel alle in der Muſik brauchbaren Töne und Tonverhältniſſe erzeugt. — Daß die Bezeichnung dieſer, je nachdem die Menſchheit in ihrer Bildung mehr oder weniger vorgeſchritten, mehr oder weniger beſtimmt und umfaſſend, ſonach in den verſchiedenen Zeitperioden ſehr verſchieden war, dieß kann jeder in der Geſchichte der Muſik genau und umſtändlich entwickelt finden; worauf wir verweiſen, indem wir ſogleich zu der Art übergehen, wie die verſchiedenen hohen, mittleren und tiefen Töne bey uns bezeichnet werden. — Man bedient ſich hiezu des dem Schüler bereits bekannten Linienſyſtems, und hat die

Einrichtung getroffen, daß — zur deutlicheren Bezeichnung — die Noten, ſo viel möglich, auf daſſelbe zu ſtehen kommen. Dazu hat man vorzüglich die mehreren Schlüſſel eingeführt, von welchen unten noch näher geſprochen wird. Auf einer jeden Linie, und zwiſchen zwey Linien findet immer eine Note ihren Platz. Um daher die Anfänger die Noten genauer unterſcheiden zu lehren, hat man die Unterſcheidung der Noten in Linien= und Zwiſchenraums=Noten eingeführt. So ſagt man ihnen, das c ſteht auf der erſten, das e auf der zweyten Linie, das d — f im erſten oder zweyten Zwiſchenraume — Spatium — u. ſ. w. Auf dieſe Weiſe erhalten auf und zwiſchen den Linien 9 und dann über der fünften und unter der erſten noch zwey, ſomit eilf Töne ihre Bezeichnung. Schreitet die Tonreihe noch weiter in Höhe und Tiefe fort, ſo werden — ſtatt wieder neue Linien zu ſetzen, welche durch ihre große Anzahl das Auge nur verwirren müßten — kurze Striche angehängt, welche die abgekürzten Linien vorſtellen, wie es Tab. III. Fig. 3. angezeigt iſt. Und ſo entſteht die große Tab. III. Fig. 4 angegebene Reihe der in der Muſik brauchbaren Töne, welche aber, ſowohl in der Tiefe, als beſonders in der Höhe, noch weiter fortgeſetzt werden kann. — So groß aber die Anzahl dieſer Töne, und ſo ſchwierig ihre Auffaſſung immer ſcheinen mag, und es auch — wie uns die Geſchichte ſagt — ſelbſt den gebildeteſten Völkern der alten Zeit war, ſo hat es doch der im ſteten Forſchen thätige Geiſt des Menſchen dahin gebracht, daß er in der ganzen möglichen Tonreihe nichts als die Wiederholung von ſieben Tönen fand, ſo, daß immer der achte der wiederholte erſte iſt. Dadurch iſt nun das ſogenannte Octaven=Syſtem — die Reihung aller Töne in Abtheilungen von acht Klängen — entſtanden, das ſich — wie es weiter unten entwickelt wird — wieder in zwey Tongevierten — Reihen von vier Tönen — zerlegen läßt, die wieder nur das doppelte Verhältniß des kleineren und größeren Tonaufſchwunges in ſich tragen, welches, als von der Natur dem Menſchen eingeboren, wir ſchon oben kennen lernten. Und ſo löſet ſich auch hier der größte Reichthum der Formen in die einfachſten Elemente auf, durch deren Verbindung und fortgeſetzte Reihung jene Reichhaltigkeit ſich entwickelte, wie wir es in der Natur überhaupt erblicken.

Dieſe ſieben urſprünglichen Töne pflegt man — mit Ausnahme des b, deſſen Bedeutung noch weiter unten erklärt, und ſtatt deſſen h geſetzt wird — mit den ſieben erſten Buchſtaben des Alphabets — a h c d e f g — zu bezeichnen. Da=

durch iſt nun die Benennung aller möglichen Töne gegeben. Denn weiß ich z. B., daß die Note unter den fünf Linien d heißt, ſo iſt mir auch einleuchtend, daß jene auf der erſten Linie e, die in dem erſten Zwiſchenraume befindliche f, jene auf der zweiten Linie g, die in dem zweyten Spatium a, die nächſte h, c, dann wieder d e f g a u. ſ. w. benannt wird. So wie die ſtufenweiſe fortſchreitenden Töne, ſo ſind dann auch diejenigen leicht zu benennen, wo einer oder mehrere in der Mitte ausbleiben. Wenn z. B. die Note auf der erſten Linie e heißt, ſo wird die auf der vierten d, auf der fünften f ſeyn u. ſ. w. Man braucht ſonach immer nur die Benennung einer beſtimmten Note zu kennen, um alle danach benennen zu können. Dieſe eine Note gibt alſo in dieſer Hinſicht Aufſchluß über die Benennung aller. Und zu dieſem Behuf hat man eigene Zeichen eingeführt, welche im Anfange eines jeden Stückes, vor der Bezeichnung der Taktart, oft auch im Anfange einer jeden Zeile geſetzt werden, und andeuten, daß die Note, auf deren Linie dieſes Zeichen ſteht, die durch dieſes Zeichen angegebene Benennung erhalte. Deswegen nennt man auch ſolche Zeichen Schlüſſel. Dieſer Schlüſſel giebt es drey: den ſogenannten C, G und F-Schlüſſel. Der erſtere zeigt alſo an, daß die auf irgend einer Linie ſtehende Note c; der zweyte, daß ſie g; der dritte, daß ſie f heißt. Dieſer Schlüſſel bedient man ſich — wie es ſchon oben geſagt ward — beſonders auch dazu, um die meiſten Noten in das Linienſyſtem zu bringen, und dadurch die vielen außerdem nöthigen und das Auge nur verwirrenden Linien in der Höhe und Tiefe — ſ. T. III. — zu erſparen. Daher wird der C-Schlüſſel — ſ. Tab. III. fig. 5. — für den Sopran — die höchſte Stimme — oder den ſogenannten Discant, auf die unterſte Linie geſetzt; indem die meiſten Töne dieſer Stimme höher als c, und nur wenige tiefer ſind. Da aber der mezzo sopran — halbe hohe Stimme — ſo wie der Alt und Tenor immer mehr tiefe Töne in ihrem Stimmumfange haben, ſo wird — wie es angezeigt iſt — der Schlüſſel immer auf eine höhere Linie geſetzt, ſo, daß dadurch derſelbe Ton — das eingeſtrichene $\underline{c}$ — ſtets angedeutet iſt *).

*) Da man ſich nicht immer der wirklichen Noten, ſondern, beſonders in muſikaliſchen Schriften, oft nur ihrer Benennung bedient, ſo hat man es eingeführt, daß die erſte Reihe der tiefſten Töne im Baß mit großen Buchſtaben C D E F G A H, die folgende mit kleinen c d e f g a h, die nächſte mit einmal, die folgende mit zweymal, die andere mit dreymal geſtrichenen bezeichnet wird: $\underline{c}$ $\underline{d}$ $\underline{e}$ $\underline{f}$ $\underline{g}$ $\underline{a}$ $\underline{h}$, $\underline{\underline{c}}$ $\underline{\underline{d}}$ $\underline{\underline{e}}$ $\underline{\underline{f}}$ $\underline{\underline{g}}$ $\underline{\underline{a}}$ $\underline{\underline{h}}$, $\underline{\underline{\underline{c}}}$ $\underline{\underline{\underline{d}}}$ $\underline{\underline{\underline{e}}}$ $\underline{\underline{\underline{f}}}$ $\underline{\underline{\underline{g}}}$ $\underline{\underline{\underline{a}}}$ $\underline{\underline{\underline{h}}}$, $\underline{\underline{\underline{\underline{c}}}}$ u. ſ. w. Die unter dem Baß C befindlichen Töne nennt man Contra-Töne.

Der G-Schlüſſel ſteht in der Regel auf der zweyten Linie, und deutet das einmal geſtrichene g an. Nur ſelten wird er auf die erſte Linie geſetzt. Man nennt ihn auch den Violinſchlüſſel, weil er bey dieſem Inſtrumente gebraucht wird, ſo wie den auf der vierten Linie ſtehenden, und das f anzeigenden Schlüſſel den Baßſchlüſſel, indem er dem Singbaſſe, ſowie den baßartigen Inſtrumenten überhaupt in der Regel gegeben wird. Um höher gehende Baßſtimmen zu bezeichnen, hat man auch ehedem dieſen Schlüſſel um drey Töne tiefer — auf die Linie, wo itzt d vorkömmt — geſetzt. Doch findet ſich dieſes ſelten *).

*) Man hat in neueren Zeiten vielfältig über die vielen Schlüſſel und die durch ihre verſchiedene Stellung auf den Linien entſpringende Unbequemlichkeit und Schwierigkeit im Entziffern der Noten geklagt, und auf die Zurückführung aller auf den G- und F-Schlüſſel angetragen. In den meiſten Klavierauszügen von Opern, welche in der neueren Zeit herauskamen, findet man auch dieſes beobachtet. Und leicht läßt ſich ſogar nur ein Schlüſſel — der Violinſchlüſſel — bey der Geſangmuſik einführen; denn der Alt geht ſelten über g oder f hinab; und der Baß, ſo wie der Tenor klingen ohnehin, wenn ſie auch nach dem Violinſchlüſſel geſungen werden, eine Octave tiefer. Auch könnte man — wie es hie und da geſchieht — Sopran und Alt mit dem Violin-, Tenor und Baß mit dem Baßſchlüſſel bezeichnen. Hier wäre alſo kein Anſtand vorhanden. Nur bey dem Satz der Viola mögten oft, um das e d c zu bezeichnen, zu viele Striche nothwendig werden, was denn doch nicht gut wäre. Hauptſächlich aber iſt zu berückſichtigen, daß der Schüler doch nicht von dem Erlernen der verſchiedenen Schlüſſel kann freygeſprochen werden, in ſo ferne er ſich mit der Muſik nur einigermaſſen im ausgedehnteren Verhältniſſe befaſſen will oder muß; indem dieſe bereits bey dem größten Theile der Tonſtücke, vorzüglich in der Kirchen- und Geſangmuſik überhaupt, und beynahe bey allen Partituren — Aufſätzen von Stimmen, welche untereinander geſchrieben den ganzen Ueberblick des Tonſtückes gewähren — eingeführt ſind. Und ſollte denn dieß ſo ſchwer ſeyn, drey Zeichen, und ihre Bedeutung kennen zu lernen, die ja bey jeder Verſetzung dieſelbe iſt? — Im Gegentheile mögte es dazu dienen, den Blick des Schülers zu ſchärfen, und ihm einige Gewandtheit im Leſen zu verſchaffen. — Zur Uebung des Schülers mag das Fig. 6. Tab. III. angegebene Beyſpiel dienen, worin abſichtlich die verſchiedenen Schlüſſel eingemiſcht ſind, welche ſich der Lehrer von jenem kann erklären, und in andere Schlüſſel mehrmalen überſetzen laſſen. Sehr vortheilhaft iſt dieß für jene, welche meiſtens die Orgel zu ſpielen haben — was bey allen Landſchullehrern der Fall iſt — und die daher nicht allein alle Schlüſſel kennen, ſondern auch die Fertigkeit beſitzen müſſen, dieſe ſogleich treffen zu können. — Auch iſt dieß für die Orgelſchüler überhaupt ſehr vortheilhaft. Wie oft kommen dieſe in den Fall trans — höher — oder supponiren — tiefer ſpielen — zu müſſen, was ſeine größte Schwierigkeit verliert, wenn man ſich ſogleich einen andern Schlüſſel, und eine andere Tonart denkt. Iſt z. B. ein Stück aus Edur im Violinſchlüſſel um drey

Betrachten wir nun die fig. 6 angegebene Tonreihe mit forſchendem Auge, ſo wird ſich uns eine tiefe Einſicht beſonders in das Innere der Melodie enthüllen, indem wir hier ſehen, wie

1) in jeder ſtufenweiſe fortgeſetzten Tonreihe nur ein einfacher — kleiner — oder ein doppelter — großer — Auf- oder Abſchwung zu unterſcheiden iſt: wie

2) durch die verſchiedene Reihung dieſes die Tonleitern und Tonarten entſtehen: wie

3) aus der näheren Betrachtung dieſer alle übrigen Tonverhältniſſe ſich entwikkeln: wie

4) alle dieſe Tonarten und Tonverhältniſſe in näheren oder entfernteren Beziehungen zu einander ſtehen, deren Verbindung und manchfaltige Miſchung — nach der Eigenheit des zu entfaltenden Gemüthszuſtandes — einen weſentlichen Theil vom Grundgebilde der ganzen ſeelenvollen Entwicklung des muſikaliſchen Künſtlers ausmacht.

So gehen wir auch hier wieder von den einfachſten Elementen aus, verbinden dieſe immer feſter, und erheben uns ſchon in der techniſchen Anleitung zu dieſer wichtigen Materie unvermerkt bis zu dem Punkte, wo das freye Geſtalten des Künſtlers, oder, mit andern Worten, das Benutzen der techniſchen Formen zur wahren Kunſtgeſtaltung beginnt. Und ſo wäre dann auch hier der ganze Lehrgegenſtand methodiſch umgegriffen. — Das Wigtigſte nun hiebey iſt — was zu wiſſen wir bey jedem Lehrer vorausſetzen können — daß die erſten Elemente dem Schüler gründlich entwickelt, und ſo lange mit ihm eingeübt werden, bis er derſelben vollkommen Herr geworden iſt. — Dieſe Elemente ſind hier der oben bezeichnete einfache oder doppelte Auf- und Abſchwung, oder, was daſſelbe iſt, das Kennen und ausführen Können des ganzen und halben Tones ſowohl auf- als abwärts, in jeder Lage des ganzen Tonumfanges. Dadurch allein iſt es möglich, daß der Schüler rein vortragen lerne, und daß er jene feine Ausbildung ſeines Gehöres erhalte, ohne welche er in dieſer Kunſt nichts, ja noch viel weniger leiſtet, weil er das verdirbt, was andere gut machten. — Der Verf. hat

---

Töne tiefer zu ſpielen, ſo denkt man ſich ſtatt des Violinſchlüſſels den des Soprans, ſtatt E dur, C dur; und die ganze Ausführung iſt ſehr erleichtert. —

dieſen Punkt weiter unten, bey der Lehre von der Bildung des Tones überhaupt, noch ausführlicher beſprochen, und verweiſet dorthin, indem er hier nur noch anführt, daß es unbegreiflich iſt, wie man in dieſem Punkte der muſik. Ausführung, der Reinheit der Tonverhältniſſe, ſo nachläßig ſeyn kann; ſo nachläßig, daß der größte Theil der Muſiker, ja ſelbſt der muſikaliſchen Lehrer und Lehrerinnen nicht rein zu ſingen oder zu ſpielen im Stande iſt. Es fehlt hier an der erſten genauen, gründlichen Bildung, welche ſich ſpäter bey den ſchon stumpferen Organen, bey der ſchon ſo tief eingewurzelten üblen Gewohnheit, und bey der nicht ſelten anzutreffenden leeren Einbildung dieſer Leute nur ſchwer, vielleicht nie erſetzen läßt. Das Genaue bey dieſer Bildung müſſen wir dem Fleiße des Lehrers, eigentlich ſeinem Gewiſſen überlaſſen, das ihn auffordert, die Heiligkeit ſeiner Pflicht, die Aufopferung von Zeit und Mühe ſeines Schülers, und die von den Aeltern mit Aufopferung verwendeten Koſten zu betrachten: für das Gründliche in dieſer Bildung glauben wir durch die Art geſorgt zu haben, wie wir dieſe ganze für die richtige muſik. Ausführung ſo wichtige Materie behandelten. —

Das Erſte und Wichtigſte iſt, daß der Lehrer den Schüler das zweyfache Verhältniß des einfachen und doppelten Aufſchwunges — des halben und ganzen Tones — kennen lehre. In allen Melodieen, welche ſich in ſtufenweiſe fortſchreitenden Tönen bewegen — und das iſt meiſtens der Fall — kommen im Grunde keine andere Verhältniſſe, als die bezeichneten vor. Iſt daher der Schüler mit dieſen vertraut, kann er ſie mit ſeinem Gehöre genau auffaſſen, und auch ausführen, ſo hat er ſchon die Haupt-Grundlage hier errungen. Es wird alſo Alles davon abhängen, daß der Lehrer dem Schüler den Unterſchied zwiſchen dem halben und ganzen Tone recht begreiflich und fühlbar mache. —

Der Lehrer zeige ihm daher durch Vorſingen oder Vorſpielen, wie ſich der Ton der Stimme nach und nach durch einfachen — halben — Aufſchwung in die Höhe erhebe, und ſich eben ſo durch den halben Abſchwung wieder ſenke *).

*) Bey dem gewöhnlichen muſik. Unterrichte gieng man bisher immer von dem ganzen Tone aus. Nachdem aber der ganze aus zwey halben beſteht, es nicht möglich iſt, den doppelten Aufſchwung — obgleich von der Natur uns eingeboren — ſo ganz zu erkennen, ohne begriffen zu haben, was der einfache ſey, und wie aus der Zuſammenſetzung dieſes jener entſtehe, ſo halten wir es für richtiger,

Es findet ſich zwar noch eine kleinere Art des Auf- oder Abſchwunges, jene um das Viertheil — weswegen man die daher erhaltene Tongröße einen Viertheilston benennt — doch iſt ſie ſeltener, und ſchwer auszuführen; während dem die beyden erſten Verhältniſſe, in der dem Menſchen überhaupt eingebornen Tonreihe gegeben, ſich leicht darſtellen laſſen; ſo, daß hier nur hauptſächlich Aufmerkſamkeit und Anwendung auf die andern Verhältniſſe der Tonkunſt nothwendig iſt. Uebrigens wird weiter unten noch der Viertheilstöne erwähnt werden. Wir bleiben daher bey den gefundenen Hauptverhältniſſen des Auf- oder Abſchwunges ſtehen. Hat der Lehrer dieſe gehörig zergliedert, und durch öfteres Vorſingen oder Vorſpielen dem Schüler begreiflich gemacht, dann laſſe er ſie von dieſem wieder nachſingen. Und nun mag es ſich zeigen, ob der Schüler die nöthige allgemeine muſikaliſche Anlage, hauptſächlich das erforderliche muſik. Gehör, und in wie weit er dieß beſitze. Denn kann er die vorgeſungenen oder vorgeſpielten Töne nicht nachſingen — was man zuerſt mit dem halben und dann mit dem ganzen Tone verſucht — kann er ſie auch nicht feſt mit- und dann allein nachſingen, und weicht er dabey zu ſehr von der nöthigen Reinheit ab, ſo iſt das nöthige Gehör nicht vorhanden, und es iſt die Pflicht des Lehrers, den Schüler, oder

von dem einfachen Auf- und Abſchwunge auszugehen. — Der Hauptgrund von dieſem Verfahren aber iſt die Erfahrung, daß die meiſten häufigen Abweichungen von der Reinheit bey jenen ſtufenweiſe fortſchreitenden Melodieen davon herkommen, daß man entweder den Unterſchied des ganzen und halben Tones nicht gehörig auffaßte, oder nicht ſo lange einübte, bis der Ausführende in dieſen Verhältniſſen ganz ſicher und feſt war. Daher das ſchon zur Zeit des trefflichen Quido von Arezzo (des großen Verbeſſers der Muſik, vorzüglich der Singkunſt und des Erfinders der ſogenannten Solmisation) bekannte: mi fa — der ſo bezeichnete halbe Ton — est diabolus in musica; oder mit andern Worten: „die meiſten Fehler entſpringen aus dem Verfehlen des halben Tones; oder das Verhältniß des halben Tones iſt in der Muſik am ſchwerſten zu treffen.“ Und ſollte es nicht alſo das Beſte ſeyn, gerade dieſes Verhältniß, deſſen Unkunde und Nichtübung an den meiſten Unreinheiten die Schuld trägt, mit dem Schüler in jeder Beziehung ſo genau, und ſo lange durchzunehmen, bis er keinen Anſtand hier mehr findet? — Viele Mühe mag es koſten. Der Schüler darf dieſe nicht ſcheuen, und läßt ſich wohl ein guter Lehrer ohne ein Gemüth denken, welches gerne und viel opfert? — Auch handelt es ſich hier zunächſt um die Bildung guter muſik. Subjecte.

Kapitelsbibliothek Bamberg

deſſen Aeltern und Vormünder auf dieſen weſentlichen Mangel aufmerkſam zu machen. *)

---

*) Durch Fleiß und Beharrlichkeit des Lehrenden und Lernenden laſſen ſich zwar auch bedeutende Mängel heben; und der Verf. hatte Gelegenheit, hierin Erfahrungen zu machen, welche den von vielen Theoretikern zur Beurtheilung dieſer muſik. Anlage gegebenen Grundſätzen durchaus wiederſprachen: allein doch glaubt er dem Lehrer rathen zu müſſen, in dieſem Punkte lieber zu ſtrenge, als zu nachſichtig zu ſeyn. Denn wenn dem Schüler kein gutes Gehör zur Seite ſtehet, ſo wird derſelbe kaum je mit Sicherheit rein ſpielen, oder ſingen lernen. Mit Ehre kann er ohne dieß nicht auftreten; und ſo iſt Zeit und Mühe von beyden Seiten verloren. Selbſt bey den glücklichſten Anlagen gehört ein großer Fleiß dazu, um etwas Gutes in der Kunſt zu leiſten; wie iſt es nun möglich, ohne dieſe ſich eines guten Erfolges erfreuen zu können? — Daß dieſe Strenge der Beurtheilung bey ſolchen Subjecten, welche ſich ausſchließlich der Kunſt in irgend einer Beziehung widmen, eher zu vermehren, als zu vermindern ſey, verſteht ſich ohnehin. Es iſt Sache des Gewiſſens, Jemand zu einem Geſchäfte anhalten, zu welchem ihm die Natur die Anlagen vorſagte; worin er ſonach nichts Gutes vor ſich bringen, ſich ſelbſt und ſeinen Mitmenſchen nur läſtig ſeyn kann; während er in einem andern mehr geeigneten Fache ſich und Andere hätte befriedigen, vielleicht glücklich machen können. Findet daher der Lehrer — nach mehrmal wiederholten Verſuchen — daß es dem Schüler durchaus an dem nöthigen Gehöre mangelt; ſo verderbe er ſich und ſeinem Schüler nicht unnütz und gewiſſenlos die Zeit. Zum Theil kann er ſich ja ſchon bey dem Einüben des rythmiſchen Theiles überzeugt haben, ob dem Schüler das nöthige Taktgefühl beywohne, welches mit der Kraft verbunden, die feinſten Unterſchiede in Hinſicht der Höhe und Tiefe der Töne auffaſſen zu können, man den muſik. Sinn benennen könnte. Ohne das Vorhandenſeyn dieſes iſt alle Mühe und Anſtrengung verloren. Und itzt iſt noch nicht ſo viele Zeit aufgeopfert; auch kann die Bildung im Rythmiſchen als ein Theil der allgmeinen Kultur angeſehen werden. Nun alſo muß der Lehrer entſcheiden, ob der Schüler die nöthige Anlage beſitze, oder nicht. — Da dieſe Berückſichtigung für Lehrer und Schüler ſo wichtig iſt, ſo mögen folgende Arten, das Gehör zu unterſuchen, hier am rechten Platze ſtehen. Man kann ſich derſelben gegenwärtig, oder auch eher bedienen, als man den Schüler zum muſik. Unterrichte aufnimmt.

Um ein muſik. Gehör zu erproben, ſchlage man auf einem Clavichord — Clavier — oder einem gedämpften Fortepiano verſchiedene Töne bald in der Höhe, bald in der Tiefe, dann in der mittleren Lage an, und zwar ſo, daß ſie unter ſich keinen beſtimmten harmoniſchen Zuſammenhang haben: z. B. e c as des f h fis u. ſ. w., was man bey tieferen Stimmen leicht, anſtatt aufwärts zu gehen, abwärts geben kann. Dieſe angeſchlagenen Töne laſſe man von dem Schüler nachſingen. Trifft er dieſe Verhältniſſe, und zwar rein, dann iſt ein gutes Gehör vorhanden. Schwankt

Hat ſich die nöthige muſik. Anlage durch das früher ſchon erprobte Takt- und nun geprüfte Gefühl für Reinheit des Tones — oder das muſik. Gehör — gezeigt; dann geht es an die Ausbildung dieſes Sinnes. Und dazu wird der Lehrer die *folgende ganze Lehre* benutzen; und ſie mag ihm daher in der *doppelten Rückſicht* dienlich ſeyn: *einmal*, um dem Schüler die *nöthigen Kenntniſſe in dieſer wichtigen Materie* beyzubringen: *dann*, wie ſchon geſagt, um ſein *Gehör*, ſo viel möglich, *auszubilden*, und ihn zu befähigen, *jedes* angegebene Tonverhältniß nicht allein *auffaſſen*, ſondern auch ſogleich *rein treffen* zu können. So lernt der Schüler unvermerkt ſingen, d. h. mit dem Geiſt alle Verhältniſſe aufgreifen; und erlangt eine Vorbereitung, welche ihm die wichtigſten Vortheile für die Zukunft gewähren wird: eine Vorbildung, welche allein, wenigſtens doch am erſten, im Stande iſt, tüchtige muſik. Subjekte zu bilden, d. h. ſolche, die — früher ſchon im Rythmiſchen gehörig geübt — *Alles* mit Sicherheit treffen. Ein ſo gebildetes Subjekt braucht dann nur die techniſchen Vortheile in Behandlung jenes Inſtrumentes, das es pflegen will, oder des Geſanges, wenn es ſich dieſem zu widmen geſonnen iſt, kennen zu lernen, und es wird in Hinſicht einer *vollkommenen techniſchen Ausführung keinen Anſtand* mehr haben.

Oben wurde geſagt, daß der Lehrer, nach vorausgeſchickter gehöriger Zergliederung, und nachdem er den einfachen oder doppelten Tonaufſchwung dem Schüler mehrmalen vorgeſungen oder vorgeſpielt habe, denſelben dieſe Töne ſoll nachſin-

---

er, ſo gebe man die Töne ſtärker — ohne Dämpfung — an. Geht es wieder nicht, ſo nehme man Verhältniſſe, welche in einem feſteren Verbande zueinander ſtehen, z. B. e g c b a f e g: oder c e g b a f d g h c für tiefere Stimmen. — Kann er dieſes wieder nicht treffen, dann ſuche man einen Ton, z. B. c, d, e, f zu erhalten, und gehe mit dieſem in der diatoniſchen Leiter ſo viel auf- oder abwärts, als es ſich thuen läßt. — Eine Art der Prüfung iſt auch, wenn man den Schüler von einem ihm gegebenen Grundtone ſelbſt in die Höhe oder Tiefe gehen läßt; was freylich, beſonders, wenn es *rein* ausgeführt wird, eine ſchon ziemlich gute muſik. Anlage vorausſetzt. — Kann der Schüler auch dieß nicht, ſo erforſche man die Mittellage ſeiner Stimme, und ſinge ihm einen oder einige Töne vor, welche derſelbe nachſingt. — Glückt auch dieſes bey wiederholten Verſuchen nicht, ſo bediene man ſich der Violine, auf welcher man die Töne kräftig angibt, welche derſelbe nachbilden ſoll. — Gelingt dieſes wieder nicht; ſo ſpiele man zugleich mit, oder man ſinge mit: was denn doch den Schüler

gen laſſen. Und hier müſſen wir gleich einer irrigen Meinung gedenken, welche nur zu oft Lehrer und Schüler täuſcht. Beyde glauben nämlich, daß, ſo wie der Ton nur angeſchlagen ſey, das Gehör ihn ſogleich auffaſſen könne. Das mag für den Lehrer bey ſeinem geübten Gehöre etwas Leichtes ſeyn; für den Schüler aber bleibt es ſchwer; denn ſein Gehör ſoll ja erſt geübt werden. Es iſt daher ſehr gefehlt, wenn der Lehrer, kaum daß er den Ton z. B. auf dem Claviere anſchlug — und dieſes Inſtrumentes bedient man ſich häufig beym Unterrichte — ſchon von dem Lernenden verlangt, daß er ihn ſoll nachſingen können. Er hat ihn ja noch nicht gehört, d. h. mit dem Gehöre ſo aufgegriffen, daß er denſelben, der — vorzüglich bey Klavierinſtrumenten — in der Mitte höher, und am Ende tiefer ſchwingt, in der wahren Tonhöhe könnte erfaßt haben. Hat man daher einen ſolchen Tonaufſchwung mit einem Inſtrumente angegeben, ſo laſſe man den Schüler dieſen nur dann nachſingen, wenn derſelbe beynahe verklungen iſt. Auch das Mit- oder öftere Anſpielen des Tones leiſtet hier ſehr gute Dienſte. Zugleich befrage der Lehrer dieſen, ob er rein oder unrein geſungen habe: worin im letzten Falle dieſe Unreinheit beſtehe; ob der Ton zu hoch oder zu tief geweſen; er laſſe ihn ſelbſt den Verſuch der Verbeſſerung machen; und dieſen oft wiederholen. Gelingt es nicht, dann verbeſſere er, aber mit Liebe, welche ſich ſtets dem Ernſte beygeſellen muß; denn ſonſt ſchreckt er den Schüler ab, und dieſer hört aus Furcht und Angſt bald zu viel, bald zu wenig, und fehlt, und muß fehlen — weil der Lehrer fehlt. Anſtatt daß dieſer durch gutes Zureden den Schüler gewinnen, und den Sinn der Aufmerkſamkeit ſchärfen ſollte, ſo ſchüchtert er ihn ſo ein, daß ihm — bey ſeinem noch nicht feſten Gehöre — alle Töne und Tonhöhen nur ſchwankend erſcheinen. Wie viele der trefflichſten Talente hat nicht dieſes inhumane Betragen der Kunſt ſchon entzogen! — Dieſe Uebung ſetze nun der Lehrer durch viele Beyſpiele ſo lange fort, bis der Schüler die nöthige Beſonnenheit und Schärfe im Auffaſſen errungen hat. Einige Beyſpiele zur Erleichterung manches Lehrers ſind Tab. III.

---

gewiß im Tone halten wird. — Thut es ſich aber auch auf dieſe Weiſe nicht; und derſelbe trifft entweder die Verhältniſſe gar nicht, oder ſehr unrein; dann — würde wenigſtens der Verf. die Hoffnung zum Gelingen aufgeben, und ſich und den Schüler nicht weiter plagen.

Fig. 7. angegeben; die er ſelbſt vermehren mag, wo er dieſes dem Bedürfniſſe ſeines Schülers angemeſſen findet. Dieſe ſind abſichtlich ſo geordnet, daß zuerſt der einfache Aufſchwung als Leiteton ausgeführt wird; was dem Schüler — gleichſam eingeboren — ganz leicht ſeyn wird. Vorläufig kann er demſelben ſagen, daß man ſich in der Muſik, um irgend einen Ton zu erhöhen, des ♯, um denſelben zu erniedrigen, des b bediene, wie es Fig. 7 angezeigt iſt. Hat dieſer die Tonhöhe in dieſem Falle erfaßt; hat er die geringe Erhebung in ſeinen Stimmwerkzeugen bemerkt, durch welche dieſer einfache Tonaufſchwung gebildet wird; dann iſt hier — und zwar in einem der ſchwierigſten Theile der Muſik — ſchon geholfen. Denn der Lehrer darf ja nur demſelben begreiflich machen, daß jeder einfache Tonauf- und Abſchwung gleichſam als ein Leiteton zu betrachten ſey, wie es Fig. 7 ganz deutlich daliegt, wo h zu c, fis zu g, c zu des, e zu f u. ſ. w. wahre Leitetöne bilden. Das nothwendige Gefühl dieſer wird der Lehrer ganz vollkommen bey dem Schüler erringen, wenn er ihm auf einem Inſtrumente den dazu gehörigen Akkord, z. B. zum erſten, jenen von G — g h d — als Leiteakkord ins G; zum zweyten den von d dur — d fis a — zum dritten von as — as c es — dann von C — c e g — u. ſ. w. angibt. Hat der Schüler nur einmal dieß gehörig begriffen, und das Gefühl davon ſeiner Seele eingedrückt, dann iſt es etwas Leichtes, ihn auf dieſelbe Weiſe mit dem einfachen Abſchwunge vertraut zu machen. So wird er — um das vorliegende Beyſpiel für die übrigen Fälle zu benutzen — den erſten angegebenen Tonabſchwung von as — g mit dem b Akkorde — b d f — dann daſſelbe mit dem verm. Siebentenakkorde h d f as; eben ſo den Abſchwung von g — fis mit A dur — a cis e — dann daſſelbe mit ais cis e begleiten, und im obigen Falle ins C, in dem letzten in das *H* leiten. Daſſelbe mag er auch bey den übrigen angegebenen Beyſpielen, bey b a durch den Gang von C — c e g — ins F; bey d cis durch den von E — e gish — ins A; bey es d durch F — f a c — ins B, oder durch fis a c ins G moll durchführen. So muß dann der Schüler im Betreff dieſer Verhältniſſe nicht allein deutlich werden, ſondern er wird ſie auch leicht und ſicher treffen lernen. — Und vermag es dieſer den halben Tonauf- und Abſchwung richtig anzugeben; dann wird es ihm etwas Leichtes ſeyn, den doppelten Aufſchwung zu begreifen. Denn er darf nur den Zwiſchenraum zwiſchen zwey Tönen, wie es Fig. 7 angegeben iſt, z. B. von G — a, d — e, g —

f, h — a mit einem halben Abſchwunge ausfüllen, und er wird den Unterſchied eines jeden ganzen Tones von dem halben leicht kennen. Das Treffen iſt ohnedieß nicht ſchwer; denn dieſe Verhältniſſe ſind ja dem Menſchen eingeboren, ſo, daß wirklich jene eine Ausnahme machen, welche dieſes nicht vermögen. Und nun ſtünden wir an dem Punkte, wo wir den Schüler leicht mit der Tonleiter, und jenen in derſelben vorkommenden Verhältniſſen bekannt machen könnten; wenn nicht viele Erfahrung uns riethe, über dieſen Punkt, ehe er ganz von dem Schüler durchdrungen iſt, nicht hinwegzugehen. Die dem Menſchen gleichſam eingeborne Tonleiter iſt ſo leicht zu treffen, daß hier ſich Lehrer und Schüler nur zu oft täuſchen; indem beyde wähnen, das richtige Vortragen der Scala ſey Folge der erlangten und befeſtigten Kenntniß der in jener verbundenen Tonverhältniſſe. Allein der Irrthum entdeckt ſich leider oft nur zu bald. — Der Lehrer muß daher dieſe Verhältniſſe — ganze und halbe Töne untermiſcht — ſo lange üben, bis der Schüler im Treffen derſelben ganz ſicher geworden iſt. Fig. 8, T. III. ſind einige Beyſpiele angegeben, die ſich leicht vermehren laſſen. Iſt er hierin feſt, dann entwickelt ſich auch für ihn die ganze folgende Materie auf die einfachſte Weiſe.

So braucht der Lehrer dem Schüler nur zu erklären, daß, nachdem man einen jeden Ton, wie es ſchon oben vorläufig gezeigt wurde, erhöhen und erniedrigen — um einen halben Ton auf- oder abſchwingen laſſen — könne, die erhöhte Note die Sylbe is — ♯c cis, ♯h his, ♯e eis u. ſ. w. — die erniedrigte Note — mit Ausnahme des h, welches in dieſem Falle b benannt wird — die Sylbe es angehängt erhalte: be — es, ba — as, bg — ges u. ſ. w., daß dieſe Erhöhung durch ein dem ♯ beygefügtes X und die Erniedrigung durch ein bb beynahe noch um einen einfachen Aufſchwung vermehrt werde: daß das ♮ — Wiederherſtellungszeichen — in der Regel die einfache, das ♮♯ und ♮b die doppelte Erhöhung oder Erniedrigung aufhebe: (obgleich man auch hie und da dieß durch das einfache ♮ ausgeführt findet) und, nachdem der Schüler ſchon früher alle dieſe Verhältniſſe ausüben lernte, ſo wird er dieſe Grundſätze nicht allein ſogleich faſſen, ſondern der Lehrer wird auch nun Gelegenheit haben, dieſe ſo recht ihm in die Seele zu bringen; denn nun kann er ja alle Muſikalien benutzen, um alle dieſe Verhältniſſe darin noch einmal ihm zu erklären; ſich von ihm wieder erklären

zu laſſen; und ihn ſo zu prüfen, ob er alles früher Mitgetheilte gehörig durchdrungen habe.

Betrachten wir nun die Fig. 6, T. III. angegebene Tonreihe; bemerken wir zugleich die mögliche verſchiedene Erhöhung und Erniedrigung eines jeden Tones in dieſer Reihe; ſo zeigt es ſich, daß ein dreyfaches Auf- und Abſteigen in ihr Statt finden könne. Dieſes kann ſich 1) blos in den angegebenen Verhältniſſen des einfachen und doppelten Aufſchwunges bewegen, was man die diatoniſche Leiter nennet — eine Leiter, worin die Fortſchreitung durch größere Tonverhältniſſe geſchieht — ſ. Tab. III. Fig. 9.

Dann läßt ſich 2) mit dem einfachen Auf- und Abſchwunge von einem Tone zum andern auf verſchiedenen Klangſtufen noch ein Auf- oder Abſchwung derſelben Töne auf denſelben Stufen verbinden — f fis, g gis, a ais — welches man deswegen den kleinen, und den obenerwähnten den großen halben Ton nennt, wodurch die Fortſchreitung reicher, mit weicheren Uebergängen von einem Tonverhältniſſe zum andern erſcheint, was man mit dem gleichbedeutenden griechiſchen Worte die chromatiſche Leiter bezeichnet. S. Tab. III. Fig. 10.

Und dann können 3) noch kleinere Uebergänge von einem Tone zum andern — Auf- und Abſchwingungen in den vierten Theil einer Tongröße — Viertheilstöne — eingemiſcht werden; und eine ſolche Tonleiter, die alle möglichen Verhältniſſe des Auf- oder Abſchwunges enthält, nennt man enharmoniſch; eine Benennung, dieſer Fortſchreitung von den Griechen gegeben, weil durch ſie die Töne auf das innigſte in einander übergehen und verſchmelzen. S. Fig. 11. So vortrefflich denn auch die Wirkung iſt, wo dieſe Enharmonie am gehörigen Platze, mit der nöthigen Reinheit, Geſchicklichkeit, und dem warmen Antheile der Seele ausgeführt wird; ſo findet ſie doch — beſonders im Geſange — nicht häufig ihre Anwendung, weil ſie zu unſicher, und nur von geübten Muſikern gut gegeben werden kann. Doch es läßt ſich ja ſo Vieles bey einer guten fleißigen Grundlage erringen, warum ſollte es hier nicht möglich ſeyn, beſonders, da die Griechen dieſer Art der Fortſchreitung, welche gerade in ihrer blühendſten Periode am meiſten geliebt und gepflogen wurde, die größten Wirkungen zuſchrieben! Vorzüglich dient ſie zu plötzlichen Uebergängen, und ſpielt daher bey

der Mehrdeutigkeit der Harmonieen — wie es in der Harmonielehre entwickelt iſt — die Hauptrolle.

Iſt in dieſer enharmoniſchen Tonleiter jeder mögliche Tonauf- und Abſchwung enthalten, ſo wird auch der Lehrer durch die Zergliederung dieſer, wie ſie Fig. 11 angegeben iſt, die Gelegenheit finden, theils den Schüler mit dieſen Verhältniſſen, hier vermiſcht, bekannt zu machen, theils ihn im Treffen derſelben — ſo viel es itzt nöthig ſeyn mag — zu üben. So iſt von c — cis das Verhältniß eines kleinen halben Tones; von cis — des jenes eines Viertheils; von des — d das eines kleinen halben; von d — es eines großen halben Tones u. ſ. w. Bey dem erſten a iſt ſtatt gis oder as das mit einem Doppelkreuze erhöhte g, welches nun mit a als enharmoniſch betrachtet wird, eingemiſcht worden, um den Schüler auch mit dieſer Schreibart und ihrer Bedeutung näher bekannt zu machen. So hätte auch ſtatt d das mit einem Doppelbee erniedrigte e, ſtatt fis das mit einem Doppelkreuz erhöhte e, ſtatt g das mit einem Doppelbee erniedrigte a geſetzt werden können u. ſ. w., was zu wiſſen für den Schüler ſehr gut iſt, damit er in der Folge aus Unkunde nicht zu Fehlern verleitet werde. — Wenn wir von der Art des Auf- und Abſchwunges ausgehen, ſo zeigt es ſich, daß der erſte Aufſchwung von c nach cis und dann der zweyte nach des — um eine Viertheilsſtufe — gehe. Eben ſo iſt es mit dem Abſchwunge von g, der zuerſt nach ges, dann nach fis, und ſo zurück nach f ſich beweget. Aus dieſem würde folgen, daß cis immer tiefer als des genommen werden müſſe, was auch im Allgemeinen beobachtet wird, vorzüglich bey ſolchen Inſtrumenten, bey welchen dieſe kleinen Unterſcheidungen, der größeren Dimenſion wegen, hörbar können ausgeführt werden; z. B. Violen, Violoncellen, Contrabäſſen. Nur findet eine Ausnahme Statt, wo dieſe Töne als Leitetöne erſcheinen; z. B. bey der Stelle es‿des cis‿♮d, wo ſonach cis als Leiteton ſo hoch als möglich ſchwingen muß, ſomit das früherhin bezeichnete Verhältniß des noch um einen Viertheilston kleineren Tonabſchwunges durch das neu eingetretene der Erhebung aufgehoben wird. In ſolchen Fällen werden auch dergleichen Gänge beynahe ganz auf dieſelbe Weiſe ausgeführt: bey den Geigern mit demſelben Griffe, bey den Bläſern vermittelſt des Anſatzes, in möglichſt kleiner Schwebung, was auch für die Sänger gilt. Ohnehin werden die Viertheilstöne überhaupt bey den Claviaturinſtrumenten mit denſelben Taſten gegriffen, cis wie des, eis — f, fis — ges. Daher erſcheint auch jeder Ton auf

denſelben doppelt, als erhöht und erniedriget zugleich, ja beynahe durchaus dreyfach:

c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h
his	des	ciscis	es	fes	eis	ges	fisfis	as	gisgis	ais	ces
desdes	hishis	eses	fesfes	disdis	gesges	eiseis	asas	*)	bb	ceses	aisais

Daraus iſt zugleich erſichtlich, daß es im Grunde nur *zwölf weſentliche Töne* in der Muſik gibt, da ja jeder ſtatt des andern geſetzt werden kann, wie es durch dieſe angeführte Tabelle augenſcheinlich vorliegt. Deswegen iſt auch das Stimmen bey den Klaviatur-Inſtrumenten, beſonders der Orgel, ſo ſchwer, weil immer der Mittelton zwiſchen jenen beyden Tönen geſucht werden muß, welche der Taſte *zugleich*, jedoch in *verſchiedener Anwendung*, anzugeben hat: ſo muß z. B. cis als Dritte zu a ſcharf, und als des — als Quinte zu ges — abwärts ſchwebend genommen werden.

So manchfaltig übrigens die Verhältniſſe ſind, welche durch die mögliche Reihung ſo vieler verſchiedenen Töne und möglichen Tonabſtufungen erzeugt werden können, ſo bleibt doch die oben erwähnte *diatoniſche* Leiter die Hauptquelle der Melodie, in welcher ſich das Gemüth am gewöhnlichſten ergießt. Nachdem aber dieſes ſich in den doppelten Regungen der Freude oder des Schmerzens, des kräftigen oder des weichen, ſchmelzenden Affektes bewegt, oder beyde Formen in ſeinem Entſtrömen vermiſcht; ſo folgt, daß auch für die erwähnten *beyden Hauptformen der Gemüthszuſtände* eine *doppelte Hauptform der melodiſchen Fortſchreitung* vorhanden ſeyn müſſe. — Zu dem Erſten nun bedient ſich die Tonkunſt der *obenerwähnten* Fig. 6. Tab. III. angegebenen diatoniſchen Leiter, worin durch das beſtimmte *doppelte* Aufſchwingen des *ganzen Tones in einem jeden Tetrachorde* — Tongevierte —

	1 2 3 4			5 6 7 8
Erſtes Tetrachord —	1 2 3 4	——	2tes	1 2 3 4
	c‿d‿e⁀f			g‿a‿h⁀c
	1 2			1 2

Kraft, Beſtimmtheit, ein erhobeneres Gefühl vorherrſcht. Zu dem Zweyten dient eine ſolche Lage der halben Töne, wodurch ſich mehr Weichheit, Schmerz, Schmelzendes der Empfindungen ausdrückt.

*) Hier müßte eine dreyfache Erhöhung des fis Statt finden, ſonach ♯X, welches in die muſik. Praxis, als unnöthig, nicht aufgenommen iſt.

Die Form dieſer Fortſchreitung im Auf- und Abſteigen iſt daher folgende:

Aufſteigen.	Abſteigen.
1 2 3 4 5 6 7 8	8 7 6 5 4 3 2 1
2 3 4 1 2 3 4	4 3 2 1 4 3 2 1
a‿h⌒c‿d — e⌒f‿g‿a	a‿g‿f⌒e — d‿c⌒h‿a
fis ‿ gis ⌒ a	

Vergleichen wir nun dieſe Fortſchreitung mit der oben angegebenen, ſo zeigt ſich gerade das entgegengeſetzte Verhältniß. Denn während bey der obigen Tonleiter — wie es ſchon gezeigt wurde — ein Aufſchwingen bis zum vierten Tone jedes Tetrachordes Statt findet, die Erhebung alſo ſich bis hieher fortſetzt, und hier erſt ihre Befriedigung erhält; ſo iſt in dem zweyten Falle ſchon bey der dritten Stufe des erſten Tetrachordes der Aufſchwung vollendet, ſomit die Erhebung beſchränkt, und dadurch ſteht die vierte Stufe vereinzelt, gleichſam aus dem bedeutungsvollen Zuſammenhange des Ganzen geriſſen, da; nachdem ſie in dem erſten Falle gerade das Bedeutungsvollſte des Ganzen war. Noch mehr wäre dieß der Fall beym zweyten Tetrachord, wo ſchon bey der zweyten Stufe e — f die Befriedigung hergeſtellt wäre, ſonach die beyden letzten Töne außer einer beſtimmten Leitung und Wirkung ſtünden, wenn hier nicht die Form des Aufſteigens aus der harten Tonleiter entlehnt wäre, wie es die untern Buchſtaben anzeigen. Und dieſe mußte entlehnt werden, weil außerdem kein feſter fortgeſetzter Aufſchwung bis zur letzten Stufe wäre zu erringen geweſen, welcher allein im Stande iſt, die ſich ſteigernden Gefühle im ununterbrochenen Fluſſe darzuſtellen *).

---

*) Wie Vieles iſt nicht ſchon über dieſe Form des Auf- und Abſteigens, für und wider, geſchrieben worden! — Ein Theil — zu dem beſonders die Sänger gehörten — behauptete, daß die Tonleiter, wie ſie oben angegeben wurde, vorgetragen werden müſſe. Der andere Theil — auf deſſen Seite hauptſächlich die Harmoniker, Generalbaſſiſten, ſtanden — entwickelte aus der Bildung der Leiter durch die drey Akkorde, den Hauptakkord A‿C‿E und ſeine doppelte Verſetzung um eine Quinte höher e‿g‿h, und dann um eine Quinte tiefer d‿f‿a, — A h C d E f g a — daß es durchaus f ſeyn müſſe, indem das fis dieſer Leiter ganz fremd ſey. Und man gab nur zu, daß das g, um einen entſcheidenden Schluß herzuſtellen, in gis verwandelt werden dürfe. Ja man ſchimpfte alle Jene als gedankenloſe Nachſchreiber, welche ſich unterſtunden, die Form des Auf- und Abſteigens, wie ſie oben angegeben ward, anzunehmen! — Kein Wort über das unedle, ſich allein ſchändende Benehmen ſolcher Men-

So unbeſtimmt das Auf= eben ſo iſt das Abſteigen, wo im erſten Tetrachorde der halbe Ton von der ſechſten zur fünften, und im zweyten von der dritten zur zweyten Stufe liegt.

Wegen dieſer Unbeſtimmtheit, und des weichen, mehr trüben Charakters wird auch dieſe Tonleiter die weiche, moll — modus minor — genannt, im Gegenſatze zu der erſten, welche man, ihrer feſten Beſtimmung wegen, die harte, dur — modus major — nennet.

ſchen, die ſich nur dadurch zu erheben ſuchen, daß ſie die Verdienſte Anderer ſchmälern wollen (?) um ſo ihre glänzend (? — — —) hinzuſtellen! Und doch ſtehen ſie, genau betrachtet, als Zwerge auf den Schultern der Rieſen, ohne deren Größe man von ihnen wenig oder gar nichts ſehen würde! — Und was iſt das Reſultat ihrer mit vollen Backen angekündigten neuen Anſichten? — Daß man f‿gis, und fis‿gis ſchreibe. Jenes folgt ſchon aus der Tonleiter, wie ſie dieſelbe aus Vogler lernten, mit deſſen Federn ſie ſich nun — wie in den meiſten Punkten — ſchmücken, und gegen welchen großen Mann — ſo wie gegen viele Andere, welche ſich nicht mehr vertheidigen können, und die auch, gegen ſolche ſich zu vertheidigen, viel zu viel Ehrgefühl beſitzen würden — dieß oder jenes vorgebracht werden muß, damit doch etwas geſagt iſt. Dieſes wird von den Tonſetzern, Sängern u. ſ. w. ohne weiters angewendet; weil dieß ihre Idee und der Drang ihrer Gefühle mit ſich bringt. Und ſo ſtünden wir denn am alten Flecke. Der Verf., übrigens weit entfernt von der Anmaßung, das Beſte getroffen zu haben, iſt doch überzeugt, daß in dieſer, bis auf den Augenblick noch nicht gründlich entſchiedenen Sache nichts allſeitig Befriedigendes geleiſtet werden kann, wenn nicht von der eigenen innern Seelenanregung von der nach dem innern Drange des Tonſetzers ſich mehr oder weniger erhebenden Schwungkraft des Gemüthes ausgegangen wird. — Dieſe, in einem weichern Erguſſe ſich ausſprechend, kann ihren Ruhepunkt auf der 6ten Stufe finden; und ſich dann neuerdings in den achten Ton a durch gis ſchwingen. Hier ſind alſo zwey Schwingungen, und zwey Ruhepunkte. Daher die Begleitung

a
e e f gis e
cis oder c a und dann h c ganz richtig iſt. Zugleich kann die Singkunſt keine
a a‿d e a

Einſprüche wegen des Sprunges von anderthalb Tönen — f‿gis machen; (der wirklich in andern Fällen der Natur des fließenden Geſanges zuwider iſt) denn der Sänger ſchreitet ja nicht von f zu gis, ſondern von e—f, und in einem neuen Schwunge von gis zu a fort.

Dann kann aber auch ein Seelendrang ſich von dem fünften Tone e bis zum achten a erſtrecken. Dieſer müßte ja durch das f ſchlechterdings unterbrochen werden. Und hier erhalten dann die Sänger Recht. Dadurch iſt zugleich die wahre harmoniſche

e fis‿gis a e‿fis‿gis a,
a
Begleitung gegeben; nämlich c d c oder d c wo alſo das fis als
H A H A

Nach der bisherigen genauen Zergliederung wird der Schüler nun nicht allein klar einſehen, warum die Bildung der beyden Tonleitern, als der Grundformen des ſich verkündenden Gemüthes nothwendig ſey; wie dieſe Formen in ihren innern Verhältniſſen ſo ganz dem zu entfaltenden und bisher erörterten Charakter entſprechen; ſondern er wird ſich auch die äußere Form derſelben eingeprägt haben, vermöge welcher in der harten Tonleiter die Dritte zum Grundtone ſtets groß, und der halbe Ton immer von der dritten zur vierten, und von der ſiebenten zur achten Stufe — ſowohl im Auf- als Abſteigen — liegen muß; da in der weichen Tonleiter die kleine Dritte ſich vorfindet, wodurch der erſte halbe Ton ſtets von der zweyten zur dritten ſeinen Sitz erhält, während die Lage des zweyten — der Regel nach im Aufſteigen von der ſiebenten zur achten, und im Abſteigen von der ſechſten zur fünften — durchaus unbeſtimmt iſt, wie es in der vorhergehenden Anmerkung genau erörtert wurde. —

---

durchgehende auf dem Akkord der Quinte ſich fußende melodiſche Note betrachtet wird, wie es der von e durch fis‿gis nach a ſich drängende Gefühlsſchwung fordert. Dieſer allein alſo entſcheidet. So wie daher das Aufſteigen durch f‿gis‿a, fis‿gis‿a brauchbar und recht gut ſeyn kann; eben ſo iſt es mit dem Abſteigen, wo ſich der Seelendrang

durch a‿gis f‿e a‿gis‿fis‿e‿a a g‿f e a g⌒f e a g f e oder f e
c d — d c c cis d c c a e e e d—c a gis
A H — c, h a, A — —, A D A, c h a—a D E
a e f d A

u. ſ. w. verklären kann. Wer will hier Geſetze vorſchreiben, wer ſagen, nur dieſe oder jene Art der Bewegung läßt ſich rechtfertigen? — Ueberhaupt iſt jede Behandlung der Harmonielehre, welche nicht von dem Drange der Seele ausgehet, und aus dieſem die Formen der Erſcheinung deſſelben in den manchfaltigen harmoniſchen Verhältniſſen entwickelt, ſchwankend. Denn wahrlich — wie es uns die Geſchichte zeigt — die Menſchen haben Jahrtauſende ihre gemüthliche Anregung in höchſter Fülle und Bedeutſamkeit ausgeſprochen, ehe man an ein harmoniſches Gebäude dachte. Was daher der ſo reiche melodiſe Erguß des Menſchen beut, hat die Harmonielehre auf feſte, unbeſchränkende Geſetze zurückzuführen, welche, wie die Erſcheinungen jener, auf die Natur der Seelenregung überhaupt, als die allſeitige Quelle müſſen bezogen werden. So nur läßt ſich ein feſtes, die Verklärung des innern Menſchen in äußeren Formen verdeutlichendes Syſtem der Melodie und der Harmonie bilden. Daher wird jeder Denker von der dem Menſchen eingebornen Form als von der Regel ausgehen, und dann die Ausnahmen zeigen. Und dieſe iſt die oben angegebene, die daher nicht gedankenlos, ſondern nach reifer Ueberlegung angegeben, und nun auch ſo entwickelt wurde, daß beyde Theile ihr Recht, und die beyderſeitigen Belege ihre Anwendung und Rechtfertigung erhalten.

Da aber von jedem der oben bezeichneten Haupt-Gemüthszuſtände ſo viele Grade des Steigerns, ſo wie des Senkens möglich ſind, und die erwähnten Leitern die Grundformen dieſer bilden; ſo folgt, daß, ſo viele Abſtufungen jener beyden Hauptformen der Seelenbewegungen ſeyn können, eben ſo viele Grade des Steigerns und Senkens der beyden erwähnten Tonleitern ſich vorfinden müſſen. — Und ſo entwickeln ſich auch hier wieder aus den einfachſten Elementen die reichſten Mittel der Geſtaltung des Innern. — Dieß geſchieht durch quintenweiſes Verſetzen, ſowohl auf- als abwärts, auf dieſelbe Weiſe, wie aus der Verſetzung des Hauptgrundakkordes der harten Tonleiter C‿E‿G um fünf Töne höher, g‿h‿d, und eben ſo viel tiefer, f‿a‿c die harte Tonleiter — C d E f G a h c — und, wie es ſchon oben gezeigt ward, auf gleiche Art ſich die weiche bildete. — Dadurch wird immer ein anderer Ton der beſtimmende der ganzen Tonreihe, oder der dem Aufſchwunge aller Töne bis zur Oktave zu Grunde liegende. Eine ſolche Art der Fortſchreitung, durch irgend einen ſolchen Grundton beſtimmt, nennt man Tonart. So iſt es z. B. nothwendig, daß, wenn man von dem zu Grunde gelegten Ton d die übrigen Töne bis zur Oktave, nach dem modus major, reiht, das f auf der dritten, und das c auf der ſiebenten Stufe erhöht werde; weil auf dieſen Stufen nach der Form der oben angegebenen diatoniſchen harten Leiter ein ganzer Tonaufſchwung Statt finden muß. Der Grundton d beſtimmt alſo die Art der Fortſchreitung aller Töne bis zur Oktave in folgender

1 2 3 halber 4 5 6 7 8
Ordnung: d‿e‿fis⁀g‿a‿h‿cis⁀d. So beſtimmt der Ton f, als Grund-
ganzer

ton angenommen, daß das h erniedriget werden müſſe, weil auf der vierten Stufe ein halber Aufſchwung ſeyn muß. Er gibt alſo folgende Art der Tonleitung bis

1 2 3 4 5 6 7 3
zur Oktave: f‿g‿a⁀b‿c‿d‿e⁀f. Auf dieſe Weiſe entſtehen durch Quintenweiſes Verſetzen der beyden oben erwähnten Tonleitern — der harten und weichen — in die Höhe und Tiefe alle übrigen Tonarten, welche daher auch in eine auf- und abſteigende Klaſſe eingetheilt werden, ſo wie ſich dadurch alle Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, wie ſie oben einzeln angegeben wurden, erzeugen. Dieß zeigt das folgende Schema:

aufſteigend.

	1	2	3	4	5	6	7	8							
VII.	cis	dis	eis	fis	gis	ais	his	cis	fis	cis	gis	dis	ais	eis	his
VI.	fis	gis	ais	h	cis	dis	eis	fis	fis	cis	gis	dis	ais	eis	
V.	h	cis	dis	e	fis	gis	ais	h	fis	cis	gis	dis	ais		
IV.	e	fis	gis	a	h	cis	dis	e	fis	cis	gis	dis			
III.	a	h	cis	d	e	fis	gis	a	fis	cis	gis				
II.	d	e	fis	g	a	h	cis	d	fis	cis					
I.	g	a	h	c	d	e	fis	g	fis						
	1	2	3	4	5	6	7	8							
	C	D	E	F	G	A	H	C							

Grundform der harten Tonleiter

abſteigend.

	1	2	3	4	5	6	7	8							
I.	f	g	a	b	c	d	e	f	b	—	—	—	—	—	—
II.	b	c	d	es	f	g	a	b	b	es	—	—	—	—	—
III.	es	f	g	as	b	c	d	es	b	es	as	—	—	—	—
IV.	as	b	c	des	es	f	g	as	b	es	as	des	—	—	—
V.	des	es	f	ges	as	b	c	des	b	es	as	des	ges	—	—
VI.	ges	as	b	ces	des	es	f	ges	b	es	as	des	ges	ces	—
VII.	ces	des	es	fes	ges	as	b	ces	b	es	as	des	ges	ces	fes

VII.	ais	‿his	⁀cis	‿dis	‿eis	‿fisfis	‿gisgis	⁀ais	ais	‿gis	‿fis	⁀eis	‿dis	‿cis	⁀his	‿ais
VI.	dis	‿eis	⁀fis	‿gis	‿ais	‿his	‿ciscis	⁀dis	dis	‿cis	‿h	⁀ais	‿gis	‿fis	⁀eis	‿dis
V.	gis	‿ais	⁀h	‿cis	‿dis	‿eis	‿fisfis	⁀gis	gis	‿fis	‿e	⁀dis	‿cis	‿h	⁀ais	‿gis
IV.	cis	‿dis	⁀e	‿fis	‿gis	‿ais	‿his	⁀cis	cis	‿h	‿a	⁀gis	‿fis	‿e	⁀dis	‿cis
III.	fis	‿gis	⁀a	‿h	‿cis	‿dis	‿eis	⁀fis	fis	‿e	‿d	⁀cis	‿h	‿a	⁀gis	‿fis
II.	h	‿cis	⁀d	‿e	‿fis	‿gis	‿ais	⁀h	h	‿a	‿g	⁀fis	‿e	‿d	⁀cis	‿h
I.	e	‿fis	⁀g	‿a	‿h	‿cis	‿dis	⁀e	e	‿d	‿c	⁀h	‿a	‿g	⁀fis	‿e
	1	2	⁀3	4	5	6	7	⁀8	8	7	6	5	4	3	⁀2	1
	A	‿H	⁀C	‿D	‿E	‿Fis	‿Gis	⁀A	A	‿G	‿F	⁀E	‿D	‿C	⁀H	‿A

Grundform der weichen Tonleiter im Aufſteigen. — Im Abſteigen.

	1	2	⁀3	4	5	6	7	⁀8	8	7	6	⁀5	4	3	⁀2	1
I.	d	‿e	⁀f	‿g	a	‿h	‿cis	⁀d	d	‿c	‿b	⁀a	‿g	‿f	⁀e	‿d
II.	g	‿a	⁀b	‿c	‿d	‿e	‿fis	⁀g	g	‿f	‿es	⁀d	‿c	‿b	⁀a	‿g
III.	c	‿d	⁀es	‿f	‿g	‿a	‿h	⁀c	c	‿b	‿as	⁀g	‿f	‿es	⁀d	‿e
IV.	f	‿g	⁀as	‿b	‿c	‿d	‿e	⁀f	f	‿es	‿des	⁀c	‿b	‿as	⁀g	‿f
V.	b	‿c	⁀des	‿es	‿f	‿g	‿a	⁀b	b	‿as	‿ges	⁀f	‿es	‿des	⁀c	‿b
VI.	es	‿f	⁀ges	‿as	‿b	‿c	‿d	⁀es	es	‿des	‿ces	⁀b	‿as	‿ges	⁀f	‿es
VII.	as	‿b	⁀ces	‿des	‿es	‿f	‿g	⁀as	as	‿ges	‿fes	⁀es	‿des	‿ces	⁀b	‿as

Dieſes Schema wird der Lehrer dem Schüler nach den bereits oben gegebenen Anſichten zergliedern, und ihm zeigen, wie im Grunde Alles nur Verſetzung, manchfaltiger Wechſel derſelben Grundverhältniſſe iſt, und zwar nach Stufen im Auf= und Abſteigen geordnet, wie es die beygeſetzten römiſchen Ziffern andeuten; wie ferner jede harte Tonart mit einer weichen unter derſelben Vorzeichnung vorkömmt, wodurch dieſe Tonarten gleichſam näher verbunden — verwandt — ſind; wie ſich dieſe Verwandtſchaft auch auf die nächſten Grade des Auf= ſo wie Abſteigens erſtrecke u. ſ. w. Auch wird er denſelben darauf aufmerkſam machen, daß es nicht 15 harte und eben ſo viele weiche Tonarten gebe, wie es das Schema anzuzeigen ſcheint, ſondern daß mehrere gleiche unter verſchiedener Vorzeichnung erſcheinen; Cis und Des, Fis und Ges, H und Ces in den Dur=Tonarten; Ais und Bmoll, Dis und Esmoll, Gis und Asmoll — wie es bereits oben ſchon gezeigt ward, wo jeder Ton unter mehrfacher Bezeichnung vorkam. So bleiben daher doch nur im Grunde 24 Tonarten, 12 harte und eben ſo viele weiche. Zugleich wird er ihm bemerken, daß dieſe Vorzeichnungen, welche nach dem Schlüſſel vor dem Zeichen der Taktart geſetzt werden, alle dieſe Töne durch das ganze Stück erhöhen oder erniedrigen, bis eine neue Vorzeichnung eintritt; ferner, daß ein anderes zufälliges Erhöhungs=, Erniedrigungs= oder Wiederherſtellungszeichen in der Regel nur für den einen Takt, in welchem es vorkömmt, oft nur für jene Note gilt, bey welcher es ſteht. — Um ihn aber ganz deutlich in dieſer wichtigen Materie zu machen, ſo laſſe er denſelben das angegebene Schema, welches abſichtlich nur mit Buchſtaben ausgeführt ward, nun, nach der zu Grunde gelegten Hauptform der harten und weichen Leiter, ſelbſt in Noten entwerfen. Wo der Schüler noch einen Anſtand finden ſollte, dort ſuche er denſelben, jedoch nur mit Klugheit nachhelfend, zu beſeitigen. — Hat derſelbe dieſes gehörig geleiſtet, und ſomit den Beweis gegeben, daß er Alles richtig begriffen habe, dann gebe er ihm eine Melodie in der harten ſo wie weichen Tonart, und laſſe ſie von ihm in alle übrige Tonarten verſetzen. Sehr gut iſt es, wo dieſes durch halbe Töne auf= und abwärts ſteigend geſchieht, z. B. von c — cis — d — dis — e — f — fis u. ſ. w., wie wir es zur Erleichterung des Lehrers Tab. IV. fig. 1 im dur, und 2 im moll angedeutet haben. Sollten dieſe Beyſpiele für den Lernenden noch zu ſchwer ſeyn, ſo gebe ihm der Lehrer leichtere, und ſchreite nur nach und nach zu den ſchwereren vor. — Hat derſelbe durch alle Tonarten ſich ſo eingeübt, daß ihm alle dieſe Verhaltniſſe leicht ſind, dann laſſe der Lehrer ihn dieſel=

ben Beyſpiele — ſo gut er kann — ſingen. Kann er dieſes, ſo gebe er ihm andere Fälle in andern Tonſtücken aus allen Tonarten, laſſe ſich dieſe zergliedern, und wieder von ihm ausführen. Und nun muß es dem Schüler klar werden, daß alle Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, daß die noch ſo ſchwierig ausſehenden Vorzeichnungen doch immer nur dieſelben Verhältniſſe bey ſich führen; daß es alſo — übrigens ohne Berückſichtigung der techniſchen Schwierigkeit — im Grunde daſſelbe ſey, ob ein Stück aus C, ſomit ohne Vorzeichnung, oder aus Cis, welches ſieben ♯ zur Bezeichnung hat, gehe. Es wird ihm dieß nicht allein klar ſeyn, ſondern er wird auch alle dieſe Verhältniſſe, durch ſo viele Beyſpiele mit ihm eingeübt, nun ſchon ſo feſt mit ſeiner Seele aufgegriffen haben, daß er bey der Ausführung keinen Anſtand mehr finden kann. Und damit iſt wahrlich viel erreicht. — Nebſtdem wird es itzt nicht mehr ſchwer fallen, demſelben begreiflich zu machen, woraus irgend ein Tonſtück gehe. Bereits weiß er ja, daß jede Vorzeichnung eine dur- und moll-Tonart andeutet, das Stück alſo entweder aus jener oder dieſer gehen müſſe. So muß es z. B. wenn drey ♯ angezeigt ſind, entweder A dur oder Fis moll, wenn zwey b vorgezeichnet ſind, entweder B dur oder G moll ſeyn u. ſ. w. Ferner iſt ihm bekannt, daß das Charakteriſtiſche einer Dur-Tonart die große — jenes einer Moll-Tonart die kleine Terz ſey, wodurch bey jener das Gefühl der feſten Beſtimmung, bey dieſer des Weichen, Schmerzlichen ſich erzeugt. Hat er ja doch bey der Durchübung der T. IV. fig. 1. 2. angegebenen Beyſpiele in den verſchiedenen Tonarten dieſes Gefühl ſelbſt ſeiner Seele ſchon eingeprägt. Und was wäre hier noch weiter nothwendig, als daß der Lehrer denſelben hierauf zurückwieſe, und dieß bey vielen vorgelegten Beyſpielen ſelbſt zu finden anhielte? — So wird er nicht nur die einem ganzen Tonſtücke zu Grunde liegende Tonart, er wird dieß bey allen Stellen finden, in welche der Tonſetzer modulirte, und hierin ſo ſicher und feſt werden, daß er ſich in der Folge mit voller Freyheit bewegen kann. Dieſes Letzte iſt um ſo vortheilhafter, ja nothwendiger, als man in älteren Zeiten die bey uns gebräuchliche genaue Vorzeichnung nicht immer einhielt, und daher ein ♯ oder b weniger, hie und da auch eines mehr ſchrieb: als ferner die Kopiſten oft ſowohl in der Anzahl der Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen, als beſonders in Hinſicht des Platzes fehlen, auf welchem dieſe ſtehen ſollten. Doch kann hierin unſer Schüler, welcher jedes ſolche Zeichen gleichſam ſelbſt ſchuf, kaum mehr irren. — Noch eines andern Mittels kann ſich der Lehrer zum Auffinden der Tonart bedienen.

Er übt den Schüler, den einem Tonſtücke oder einer Stelle zu Grunde liegenden Ton zu finden. So iſt z. B. der in dem erſten Beyſpiele T. IV. fig. 2. herrſchende Ton h, jener in dem zweyten c. Nun weiß dieſer bereits, daß zu jeder Durtonart eine große Dritte gehöre. Allein in beyden Fällen iſt dieß nicht ſo, indem im erſten d, im zweyten es als kleine Dritten erſcheinen; er weiß alſo, daß dieſe Stellen aus moll gehen, ſelbſt wenn er nicht auf die Vorzeichnung ſieht, obgleich dieſe, nach dem oben gegebenen Schema, ihn ganz ſicher und feſt herſtellen muß. Und ſo kann es der Lehrer, bey fleißiger Uebung, leicht dahin bringen, daß der Schüler jeden irgend einer Stelle zu Grunde liegenden Hauptton bald bemerkt. Um Vieles kann ihm dieſes für die Folge ſo wichtige Finden erleichtert werden, wenn man ihm erklärt, wie der Tonſetzer in der Regel die verwandten Tonarten in ſeine Darſtellung verflicht. So gehet man gewöhnlich von C dur in G, F dur, in A, E, D moll; und da man in der Regel den Akkord der Quinte mit großer Dritte zu den Uebergängen anwendet, ſo moduliert man, um in die genannten Tonarten auszuweichen, durch D ♯ in G, C dur in F, E dur in A moll, H dur in E moll, A dur in D moll. Geht der Tonſetzer weiter, ſo kann er C moll und das verwandte Es dur, G moll und das verwandte B dur u. ſ. w. beſuchen. — Wie es mit dieſer Tonart und den Ausweichungen aus derſelben, ſo iſt es mit allen Dur- und Molltonarten, wo immer die eine Stufe höher und tiefer ſtehenden, und die mit dieſen in gleicher Linie des oben gegebenen Schema, ſonach unter gleicher Vorzeichnung verbundenen in nächſter, und die davon weiter abſtehenden in entfernterer Verwandtſchaft ſtehen. — Dadurch erweitert ſich der Geſichtskreis des Schülers; ſein Geiſt und Gemüth ſind bey jeder ſtufenweiſe gegebenen Melodie ſchon mehr bethätiget; er wird mit wichtigen Unterſchieden vertraut; und für die Folge — nebſt der errungenen Sicherheit und Feſtigkeit im Treffen — ſehr vortheilhaft vorbereitet. Und ſo wäre hier Alles in Hinſicht des Treffens jeder Geſangweiſe, welche in Sekunden fortſchreitet, geſchehen.

Aber auch oft werden in der Melodie einige oder mehrere Töne überſprungen, wodurch ſich ein Zwiſchenraum bildet, den man daher richtig mit dem Worte Intervall bezeichnet. So viele und ſo weite Zwiſchenräume daher zwiſchen zwey Noten Statt finden können, ſo viele Intervalle gibt es. Die der Zweyte — Sekunde —, Dritte — Terz —, Vierte — Quart —, Fünfte — Quint, — Sechſte — Sext —, Siebente — Sept, — Achte — Octave — haben wir be-

reits kennen gelernt. Die Neunte — None — kann hier als Wiederholung der Zweyte, die Zehnte — Decime — als Wiederholung der Dritte — die Eilfte der Vierte, die Zwölfte der Fünfte, die Dreyzehnte der Sechſte betrachtet werden. Nachdem nun alle Verhältniſſe bis zur Octave, wenn ſie ohne Unterbrechung fortlaufen, ſchon eingeübt ſind, ſo kann es nicht mehr ſchwer ſeyn, den Schüler dieſe auch einzeln treffen zu lehren. Man bedient ſich am allerbeſten hiezu der Dritte. Und zwar übet man zuerſt den Schüler, daß er von den Dur- und dann Molltonarten den Akkord treffe, d. h. vom Grundtone ausgehend durch die — große oder kleine — Dritte, große Quinte, zur Octave fortſchreite. Z. B. c‿e‿g‿$\underline{c}$; g‿h‿d‿$\underline{g}$, d‿fis‿a‿$\underline{d}$‿ u. ſ. w. a‿c‿e‿$\underline{a}$, e‿g‿h‿$\underline{e}$, h‿d‿fis‿$\underline{h}$‿ u. ſ. w. was ihm leicht fallen muß, wenn er nur in den Molltonarten auf die kleine Dritte ſeine Aufmerkſamkeit richtet. Kann er dieſes, ſo laſſe man ihn die Dur- und Molltonart von jedem Tone durchüben. Z. B. c‿e‿g‿c, c‿es‿g‿c; a‿c‿e‿a, a‿cis‿e‿a; u. ſ. w.. Hat er dieſe Verhältniſſe gehörig aufgegriffen, ſelbſt wenn dieſe Tonarten vermiſcht angegeben werden, z. B. C dur, As dur, E dur, F dur und moll, Fis moll, H moll, Es dur u. ſ. w., wobey das obige Schema ganz ſicher leitet; dann iſt es etwas Leichtes, das Finden der übrigen Intervalle ihm deutlich und das Treffen derſelben leicht zu machen. Denn wie leicht muß es ihm ſeyn, die Sekunde zu treffen, die er ja früher in den vielen Tonarten ſchon einübte! Eben ſo leicht iſt ihm das Finden und Treffen der Quarte, welche eine Sekunde zur Dritte, der Sechſte, welche eine Sekunde zur Fünfte iſt; während die Siebente als Dritte von der Fünfte ihm gar nicht mehr beſchwerlich ſeyn kann. *)

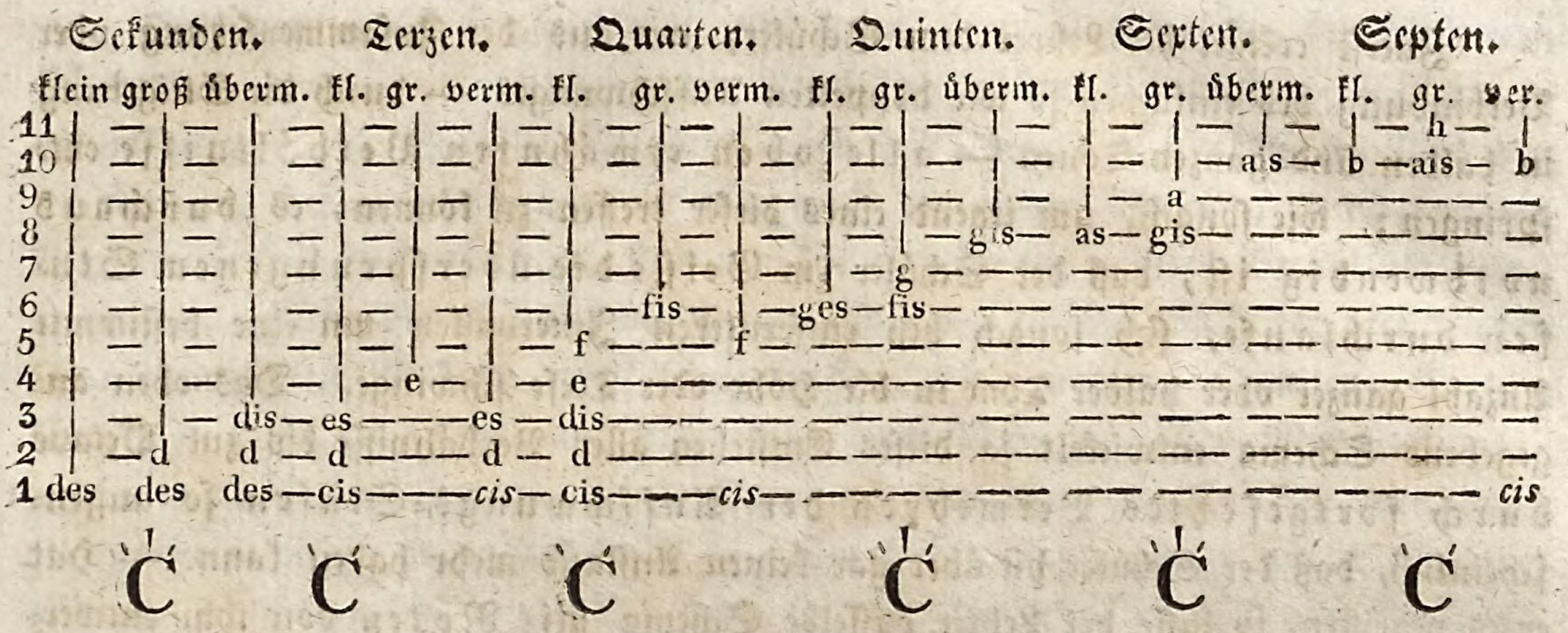
*) Zur Verdeutlichung dieſer für das Treffen ſo wichtigen Materie haben wir dieſes Tab. IV. Fig. 3 in Noten bezeichnet. Und wir können nicht umhin, bey dieſer Gelegenheit den Lehrer auf den Vorſchub in Hinſicht des ſichern Notenleſens — ſelbſt bey den entfernteſten Verhältniſſen — aufmerkſam zu machen, welchen der Schüler erhält, wenn derſelbe im Geiſte dieſen Terzenbau — das Fort- und Abzählen der Verhältniſſe durch Steigerung der Terzen in die Höhe oder das Verbinden derſelben rückwärts — auffaßte, und hier feſt ward. Denn erſtens geht, außer der Sekundenweiſen Fortſchreitung, der Geſang meiſtens in dieſen Verhältniſſen: dann iſt es — wie es ſo eben gezeigt ward — etwas ganz Leichtes, alle übrigen Verhältniſſe durch Hilfe des Terzenbaues zu finden. Wie unſicher iſt z. B. das Treffen einer Quarte! Was macht das Einüben dieſes Intervalls für viele Mühe! Iſt der Schüler im Treffen der Terz geübt, ſo muß er es treffen; weil er ja nur um einen einzigen Ton — einen ganzen oder halben — auf- oder abwärts ſchreitet. Eben ſo iſt es mit der Sexte, durch

Nur wo dieſe Verhältniſſe außergewöhnlich erſcheinen, und anders modificirt ſind, als ſie in den oben entwickelten Tonarten vorkommen, da iſt das Treffen ſchwerer. Auch hier gehen wir wieder den doppelten Weg des *Wiſſens* und des *Könnens*. Zuerſt muß unſer Schüler genau die Diſtanzen — Entfernungen — *kennen*, damit er nicht im Dunklen tappt, und — wenn wir ihm dieſes nicht aufhellen — *immer* ſchwankt. Zur Ausmeſſung dieſer Verhältniſſe bedient man ſich nun am Beſten des ganzen und halben Aufſchwunges.

Bey d, der Sekunde von c, iſt ein *dreyfacher* Aufſchwung möglich: der einfache von c — des, der doppelte oder ganze von c — d, und noch ein einfacher dazu c — d — dis: daher die Sekunde als dreyfach erſcheint, klein, groß und übermäßig — über das Maaß der gewöhnlichen Größe ſchreitend. — Eben ſo kann der Ton e, die Dritte von c, in einem dreyfachen Verhältniſſe zu dieſem ſtehen: in dem des doppelten ganzen Aufſchwunges — oder im Abſtande zweyer ganzen Töne — c — d — e, als große Dritte; im ganzen und halben Aufſchwunge — in anderthalb Tönen — c — d — es, als *kleine* Dritte; und im doppelten *einfachen* Aufſchwunge cis — d — es, als verringert oder *vermindert*. Und ſo iſt es mit allen übrigen Verhältniſſen, welche in dem folgenden Ueberblicke deutlich vorliegen.

---

doppeltes Steigern der Terz. Auf gleiche Weiſe iſt die Siebente, Neunte, Eilfte, Dreyzehnte ganz ſicher zu treffen. So laſſen ſich alle dieſe, außerdem ſo ſchwierigen Intervalle, vermittelſt eines *einzigen* für das Finden *aller* paſſenden Maaßſtabes auf die leichteſte Weiſe erringen. Der Lehrer kann daher den Schüler hierin nicht genug üben, und durch Beyſpiele in Menge befeſtigen. Denn wenn der Schüler taktfeſt iſt; wenn er jeden Geſang, er bewege ſich in Sekunden, oder in den bezeichneten Verhältniſſen, im *Geiſte ſicher aufgreifen* und *rein treffen kann*; dann iſt ja das Meiſte für die techniſche *Grundbildung* ſchon gewonnen. Noch mehr: dieſer Terzenbau läßt ihn auch alle Verhältniſſe der Muſik finden. Er geht von dem Grundtone — dem Hauptverhältniſſe — z. B. c aus; bildet die Dritte e; dann die Fünfte g; die Siebente h; die Neunte d; die Eilfte f; die Dreyzehnte a; und kömmt ſo zur Fünfzehnten oder der Doppeloctave c̲, — wie es fig. 3 angegeben iſt — von welcher nun dieſelbe Reihe, nur um zwey Octaven höher, ſich fortſetzt. Setzt man nun dieſe Töne zuſammen, ſo erhält man die ganze Scala wieder c d e f g a h c, in welcher ſonach alle möglichen Tonverhältniſſe verbunden ſind, indem hier *alle* Töne der Muſik vorkommen. So verhilft alſo dieſer Terzenbau ſowohl zur Feſtigkeit im Treffen, als zur leichten Ueberſicht aller Verhältniſſe. Dieſer Vortheil des Ausmeſſens aller Intervalle durch Terzen, ſowohl auf- als abwärts, hat dem Verf. für ſich, ſo wie für die Bildung vieler Schüler, den größten Nutzen gebracht.



Die übrigen Verhältniſſe können, wie es ſchon oben geſagt wurde, hier als Wiederholungen betrachtet werden. Daß die Bezeichnung kl. klein, gr. groß, verm. vermindert, über. übermäßig bedeute, wird hier zum Ueberfluß noch erinnert.

Die genaue Kenntniß dieſer verſchiedenen Verhältniſſe, welche in den Tonſtücken *immer* vorkommen, iſt für die muſik. Praxis äußerſt wichtig. War es doch gewiß ſonderbar, daß die Lehrer feſte Schüler im Notenleſen bilden wollten, ohne daß dieſe die zu treffenden Verhältniſſe, beſonders ihre Entfernung, *genau* kannten. Man war wohl gewohnt, von den verſchiedenen Terzen, Quinten u. ſ. w. etwas im Allgemeinen zu ſagen, allein dieſe *nähere* Kenntniß, und das *Durchüben* der erlangten Einſicht, *bis der Schüler das Ganze in ſeiner Seele aufgegriffen hatte*, dieß fehlte in der Regel. Daher die noch itzt ſo häufige unreine Ausführung, dieſe Unſicherheit im Treffen, dieſes Schwanken, welches nothwendiger Weiſe ſo wohl der gewöhnlichen Ausführung hinderlich iſt, als beſonders dem kühnen Fluge des begeiſterten Künſtlers die beengendſten Schranken ſetzt. Unſer Schüler ſey gründlich gebildet. Er bewege ſich auf einem bekannten Wege, und zerſtreue nicht unnütz ſeine Kraft im ungewiſſen Mühen. Er ſey ſo vorbereitet, daß er *jedes Verhältniß, wie er es ſieht*, mit dem Geiſte *ſicher* und *rein* aufzugreifen im Stande iſt; und ſein Gehör ſey ſo gebildet, daß er auch die *geringſte Abweichung von der nöthigen Reinheit* bey irgend einem *dieſer Verhältniſſe* ſogleich empfindet, und zu verbeſſern vermag. — Dazu kann das folgende Verfahren führen.

Zuerſt erklärt der Lehrer dem Schüler, wie aus der Zuſammenſetzung oder Verbindung des einfachen ſo wie doppelten Aufſchwunges — durch die Steigerung in halben und ganzen Tönen — alle oben erwähnten Verhältniſſe entſpringen; wie ſonach, um irgend eines dieſer treffen zu können, es durchaus nothwendig iſt, daß der Schüler im Geiſte die überſprungenen Stufen durchlaufe, ſich ſonach bey entfernteren Intervallen um eine beſtimmte Anzahl ganzer oder halber Töne in die Höhe oder Tiefe ſchwinge. Das oben angegebene Schema entwickelt ja dieſes Entſtehen aller Verhältniſſe bis zur Octave durch fortgeſetztes Vermehren der Aufſchwungs-Stufen ſo augenſcheinlich, daß der Schüler hierüber gar keinen Anſtand mehr haben kann. — Hat er es begriffen, ſo laſſe der Lehrer daſſelbe Schema mit Noten von ihm entwerfen. Ehe er aber denſelben irgend ein Verhältniß hinſchreiben läßt, ſo muß der Schüler daſſelbe zuerſt geſungen, d. h. im Geiſte ergriffen, und dieſes durch das Singen deſſelben bewährt haben. Dieß iſt durchaus nothwendig; denn ſonſt wird das ganze Verfahren mechaniſch, ſonach trügeriſch; die geiſtige Kraft iſt nicht gehörig bethätiget und geſchärft, und, was ein Hauptnachtheil iſt, das Gehör wird nicht gebildet. Und dazu ſollte ja das Durchüben einer jeden dieſer Materien führen; denn was vermag der Menſch, noch mehr der Künſtler ohne gut gebildete Sinne? — — Iſt dieß mit dem Schüler, vermittelſt des halben Aufſchwunges, gehörig durchgeübt, dann laſſe man ihn vermittelſt des einfachen und doppelten Aufſchwunges, und ſeiner verſchiedenartigen Verbindung, oder, wenn er das vermag, vermittelſt des oben erwähnten Ausmeſſens durch Terzen, in Verbindung mit dem ganzen oder halben Aufſchwunge, die verſchiedenſten Verhältniſſe zuerſt einfach, dann vermiſcht bilden, und — wie oben geſagt — zuerſt ſingen: z. B. eine gr. Sekunde, eine kl. Quarte, eine gr. Fünfte, kl. oder verm. Siebente, dann wieder eine gr. Dritte, eine überm. Fünfte, eine verm. Dritte, u. ſ. w. und dann aufſchreiben; ſo daß man auch hier von den leichteſten Intervallen zu den ſchwereren fortſchreitet. — Iſt der Schüler nun auf dieſe Weiſe vorgeübt, dann gebe man ihm Beyſpiele, worin die verſchiedenſten Verhältniſſe gemiſcht vorkommen.*)

*) Bey dem bisherigen muſik. Unterrichte war es gewöhnlich, den Schüler die Terzen, Quarten, Quinten durchſingen oder ſpielen zu laſſen. Hatte derſelbe nun die erſten Inter-

Daß man zuerſt der leichteſten, und dann, immer ſteigernd, der ſchwereren ſich bediene, dieß iſt — als allgemeine Regel bey *allem* Unterrichte — ſchon ſo oft geſagt worden. Zur Erleichterung geben wir einige Tab. IV. Fig. 4. Aus dieſen wird der Lehrer entnehmen, wie wir, nach der obigen Angabe, zuerſt meiſtens Terzenweiſe auf- und abſtiegen, und nur hie und da ein anderes Verhältniß damit verbanden. Kann der Schüler die Terzen, ſo kann es ihm, nach der bereits oben ſchon entwickelten Methode, nicht ſchwer fallen, die Quarten, Quinten, Sexten, Septen u. ſ. w. zu finden, und dieß zwar nach allen möglichen Modificationen, welche er durch das oben angeführte Schema kennen lernte, und die bereits durch die bisherige Weiſe vorgeübt ſind. — Der Lehrer kann ſohin weiter ſchreiten, und von demſelben das obige Schema, ſo wie die Fig. 4 gegebenen Beyſpiele, wenigſtens doch durch die *meiſten* Tonarten, verſetzen, und durchſingen laſſen. *Dadurch muß er klar werden*; indem er auch hier einſehen lernt, wie aus dieſen *wenigen einfachen Verhältniſſen* eine ſolche Reichhaltigkeit durch die Verſetzung entſpringt, und ſich ſonach der oben ſchon ausgeſprochene Grundſatz

---

valle einer Reihe ergriffen, wie leicht mußte es ihm ſeyn, die übrigen aus ſich ſelbſt zu bilden, beſonders, wenn er nur einigen regen Geiſt beſaß! — Dem Scheine nach las er daher die Verhältniſſe aus dem Papier, und in der That gieng das Ganze auf eine ganz mechaniſche Weiſe ohne allen Vortheil des Lernenden und Gewinn des Lehrers vor ſich, wie es bereits oben von dem Einſtudiren der Scala iſt geſagt worden. Da kamen denn große und kleine Terzen, Quarten, Quinten u. ſ. w. vor, welche derſelbe, dem Gehöre nach, traf, ohne dieſe näher zu kennen, oder auf ſie zu achten. In der Folge ſah man nun auch nicht genauer auf das Nachholen des hier Verſäumten, daher die oberflächliche Ausbildung, daher ſo viele ſeichte — ſchwankende — unreine muſik. Ausführung. Nachdem in den Gängen der Terzen, Quarten, Quinten u. ſ. w. *verſchiedene* Verhältniſſe vermiſcht ſind, ſo muß doch zuerſt der Schüler *dieſe näher kennen*! — Wir laſſen daher unſern Schülern hier keine Reihe von Terzen, Quarten u. ſ. w., ſondern alle dieſe Intervalle *vermiſcht* und *nicht eher* vortragen, bis er ſie genau *aufgefaßt*, *ſelbſt gebildet*, und *ſich im Treffen vorgeübt hat*. So wird er Schritt vor Schritt geführt, und kömmt in dieſer wichtigen und ſchwierigen Materie zu einer Einſicht und Feſtigkeit, wie ſie im gegenwärtigen Augenblicke, ſelbſt bey ſonſt braven Muſikern noch eine Seltenheit iſt. Will der Lehrer ſeinem Schüler noch eine genauere Kenntniß dieſer Verhältniſſe beybringen, ſo kann er ihm auch darauf aufmerkſam machen, wie alle dieſe Verhältniſſe aus vier urſprünglichen ſich herleiten: aus der Verſetzung des Grundtones um ſieben Töne höher die Octave; aus der Umkehrung der Dritte die Sechſte; der Fünfte die Vierte; der Zweyte die Siebente, oder umgekehrt, wie es Tab. IV. Fig. 6 angegeben iſt.

hier wieder beſtätiget. Nun laſſe der Lehrer den Schüler in den verſchiedenſten Muſikalien alle dieſe Intervalle aufſuchen, ſich erklären und durchſingen; er laſſe denſelben — wo möglich — in eigener Zuſammenſetzung dergleichen Verhältniſſe verbinden, wenn er dieſes noch für nöthig finden ſollte, und jeder Zweifel wird ſich heben.

Hat der Schüler nun dieſe Intervalle genau inne, ſollte ihm das Durchüben der Neunten, Zehnten u. ſ. w., beſonders bey der Benutzung des ſchon oben angegebenen Terzenbaues, noch ſchwer ſeyn? — Dieß läßt ſich kaum denken, indem derſelbe dieſe als Wiederholungen anderer Intervalle, nur um eine Octave höher, kennen lernte; die Octaven in den gegebenen Beyſpielen bereits eingeübt ſind; das Fig. 5 noch beſonders in dieſer Hinſicht beygeſetzte Beyſpiel die noch vorhandenen Zweifel löſen mag; und in jedem Falle der Lehrer durch zweckmäßige Benutzung anderer Muſikalien das Mittel beſitzt, um jeden möglichen Anſtand zu beſeitigen. Auch iſt es ja nicht nöthig, daß dieſe Materie bis in das Genaueſte mit dem Schüler durchgeübt ſey *).

Es mag daher immer für den Zweck einer hier zu gebenden Grundlage oder Vorbildung zureichen, daß der Schüler alle dieſe Verhältniſſe kenne; ſie geiſtig aufzufaſſen, und — ſo gut er kann — jedoch rein zu ſingen im Stande ſey; daß ſonach ſeine geiſtige Auffaſſungskraft erregt, geübt und geſtärkt, ſein Gehör gebildet, und er ſo zum ſichern Treffen aller jener Verhältniſſe vorgeübt ſey, welche ſpäterhin bey ſeiner näheren muſik. Ausbildung vorkommen mögen.

Und für dieſe iſt wahrlich durch die bisher entwickelten Lehren viel gewonnen. Denn erſtens iſt der Schüler im Rythmiſchen ganz feſt hergeſtellt; er kennt alle möglichen Töne und Tonverhältniſſe, alle Tonarten, den Charakter und die Verwandtſchaft dieſer; er weiß, wie alle dieſe, ſo wie alle Intervalle,

---

*) Der Lehrer würde daher ganz gegen die Abſicht des Verfaſſers handeln, wenn er hier, ſo wie überhaupt bey dieſer ganzen Lehre, ſich zu lange verhalten, vielleicht den Schüler durch übertriebenen und unklugen Eifer abſchrecken würde. Der Verf. mußte nur, bey der Wichtigkeit dieſer Lehre für eine tüchtige muſik. Grundlage, ſo genau und ausführlich ſeyn. Jeder Lehrer wird hier, ſo überall in der Folge, ab= und zuzugeben wiſſen.

die nur immer vorkommen mögen, von einigen wenigen herſtammen, gerade ſo, wie auch alle in der Muſik darzuſtellenden Gemüthszuſtände auf einige oben entwickelte Hauptformen ſich zurückführen laſſen; wie alſo hier Alles nur verſchiedenartige Geſtaltung einiger wenigen Grundformen iſt, welche durch die Kraft des ſchöpferiſchen Geiſtes des Menſchen in einer ſtets neuen Beziehung wiederkehren. Und eben darin beſteht das Große der Tonkunſt — ſo wie der Natur überhaupt — und eben dadurch iſt das Ziel und die Weiſe des muſik. Unterrichtes beſtimmt: „den Zögling mit dieſen einfachen Grundverhältniſſen vertraut zu machen; ihm deren reiche Entwicklung in den Tonwerken zu zeigen; und ſo zu einer klaren umfaſſenden Einſicht zu verhelfen, welche für ſich ſchon — durch Mitwirkung des Genius — zum künſtleriſchen Schaffen und Geſtalten in der Folge führt.“

So wird dann dieſe Vorübung im Techniſchen zugleich Vorſchule für das Geiſtige. Der Schüler ſchaut in den einzelnen Tönen, ihrer Steigerung ſo wie ihrem Senken durch alle Stufen die gleichmäßige Erhebung und Senkung des Gemüthes. Die doppelte Form der Tonleiter läßt ihn ſchon tiefer in das Innere der künſtleriſchen Bildung ſehen, welche hier in dem Vorherrſchen der Dur- oder Molltonarten den überwiegenden Charakter der gemüthlichen Anregung, jenen der Kraft und Freude, oder der Weichheit und des Schmerzens zuerkennen gibt. In der Benutzung der verſchiedenen verwandten Tonarten ſowohl in auf- als abſteigender Linie von Seite des Tonſetzers erblickt er die gleichmäßige Entfaltung der reichen, mit einem Haupt-Gemüthszuſtande verbundenen Seelenanregung, welche ſich in eben dieſen Formen verkündet. Die bey dem Geſange vorkommenden verſchiedenen Tonverhältniſſe, die als groß Erhebung, als klein oder verm. Weichheit, Innigkeit oder Schmerz, als überm. einen ſtarken Aufſchwung der Seele — im Allgemeinen — andeuten, die weiten oder engeren Diſtanzen, welche die verſchiedenen Intervalle bilden, und die ebenfalls ihren eigenen Charakter tragen, kurz Alles öffnet ihm ſchon einen tieferen Blick, der recht gut dazu dient, um in der auf die vorausgeſchickte techniſche Grundbildung folgenden Lehre vom Vortrage zur klaren Anſchauung vom Weſen der Kunſt, und der Entfaltung dieſes in den künſtleriſchen Werken ſich zu erhellen.

Da aber dieſe Lehre die Kenntniß von der Bildung und Geſtaltung des Tones in jeder möglichen Form vorausſetzt, weil ſich die Muſik eben dieſes zur Geſtaltung jeder möglichen Seelenanregung bedient, ſo iſt es nothwendig, von dieſer Materie, welche wieder in mehrere einzelne Lehren zerfällt, und mit den bereits entwickelten das Ganze der für einen jeden Muſiker nothwendigen techniſchen Gundlage bildet, vorher zu handeln *). —

Von der Bildung des in der Muſik brauchbaren Tones.

Um ein Tonſtück techniſch-richtig vortragen zu können, wird erfordert: daß es ſtreng in den rythmiſchen Verhältniſſen, wie ſie bereits entwickelt wurden, ausgeführt werde; daß alle Tonverhältniſſe rein getroffen und mit Sicherheit gegeben werden; ferner, daß der Vortragende jene Bildung des Tones überhaupt, ſo

*) Ehe wir zur Behandlung einer neuen Materie übergehen, müſſen wir den Lehrer noch einmal auf den Grund aufmerkſam machen, warum wir eine ſo weitläufige Vorbereitung, wie ſie in den beyden vorhergehenden Lehren gegeben ward, für nöthig hielten. Der Menſch wird — nach Ariſtoteles — das, was er wird, durch Natur, Belehrung und Gewöhnung. Eine natürliche Anlage wird alſo vorausgeſetzt, und dieſe ſoll durch Belehrung und Gewöhnung ausgebildet werden. Wo alſo die Belehrung nicht gründlich genug das Ganze und die einzelnen Theile umfaßt; wo die Angewöhnung des Rechten nicht wieder Natur, nun eine durch Belehrung veredelte wird, da iſt keine für die Folge genügende Vorbereitung gegeben. In das Seelenleben aber geht etwas am ſicherſten über — oder es wird Natur — wenn es durch den Weg der Einſicht und das Durchdringen dieſer mit dem eigenen Gefühle geſchieht. Daher die Nothwendigkeit einer herzuſtellenden klaren Einſicht; daher die Bildung des Taktgefühles, ſo wie des Gefühles für die höchſte Reinheit der Tonverhältniſſe, oder des äußern und innern Sinnes. Dieſer Weg, dem Anſcheine nach der längſte, iſt gerade der kürzeſte. Wir wollen nicht durch tauſend Fälle eine Einſicht, ſondern durch eine ſolche alle jene in unſere Gewalt zu bekommen ſuchen. Gebrauche übrigens jeder das Dargebotene nach ſeinem beſſern Wiſſen. —

wie die Gewandtheit in den verſchiedenen möglichen Abſtufungen deſſelben beſitze, welche zur richtigen äußern Darſtellung nothwendig iſt.

Die beyden erſten Punkte ſind bereits erörtert, und der Verf. würde nicht rathen, den Schüler eher zum Spielen eines Inſtrumentes, oder zum Geſang-Unterrichte im eigentlichen Sinne übergehen zu laſſen, bis er darin ſo ziemlich, wo möglich, ganz feſt geworden iſt. Denn wie läßt es ſich im Allgemeinen denken, daß der Schüler zugleich auf die Takteintheilung und rythmiſchen Verhältniſſe, ferner auf die nöthige Höhe und Tiefe, die Reinheit der Tonverhältniſſe überhaupt, und noch obendrein auf die gehörige Bildung des Tones nach allen möglichen Abſtufungen mit gleichgeſpannter Seelenthätigkeit werde ſehen können! — Daher wurden dieſe Materien getrennt, und die leichteſte, jene vom Rythmus, die jeder nur einigermaſſen von der Natur mit geiſtiger Kraft Ausgeſtattete bald in ſeine Gewalt bekommen wird, vorausgeſchickt. Ehe die zweyte Lehre abgehandelt wurde, unterſuchte man die muſik. Anlage überhaupt ſchon näher, und nur dann, wenn ſich dieſe fand, ſchritt man zur genaueren Ausbildung des Schülers. Nachdem nun dieſer im Takte, ſo wie im Treffen jedes Geſanges und aller Tonverhältniſſe, welche in dieſem vorkommen können, feſt geworden iſt, ſo kann er ſich itzt ungetheilt zum Einſtudiren und Beobachten des dritten Punktes, der gehörigen Bildung des Tones wenden, wie ihn die muſik. Kunſt, ſowohl ihrem Weſen nach, als der reichen Entfaltung dieſes gemäß, fordert. So verbindet ſich nach und nach ein Element mit dem andern, und der Schüler ſchreitet unvermerkt und ſicher zum Ziele. —

Doch iſt es durchaus nicht nöthig, daß man mit dieſem die zur Bildung des Tones zu gebenden Grundſätze hier ſchon und zwar eher einübe, als man zur Anwendung derſelben beym Spielen eines Inſtrumentes, oder beym Geſangunterrichte im engern Sinne ſchreitet. Es iſt genug, wenn er dieſe Grundſätze kennt, damit der Lehrer, bey der wirklichen nähern Ausbildung in einem der oben erwähnten Unterrichtszweige, ihn darauf hinweiſen kann. Noch beſſer, wenn der Lehrer durch ſeinen ſchönen Ton, und die Gewandtheit in der Bildung deſſelben nach allen Abſtufungen ihn von der Richtigkeit der hier entwickelten Grundſätze und der Nothwendigkeit überzeugt, hierauf die ernſteſte Rückſicht zu nehmen. Wird dieſer Punkt verſäumt, ſo iſt, ſo zu ſagen, alle Mühe verloren, welche man auf ſeine übrige muſikaliſche Ausbildung verwandt. Ueberzeugt doch ſchon das eigene

Gehör den Ausführenden, daß jenes, was er gibt, nur eine ſchlechte Wirkung erzeugt. Darüber muß er unmuthig werden. Um dieſen wichtigen Mangel zu ergänzen, hätte er gleichſam von vorne an zu beginnen, zuerſt ſeine üble Gewohnheit abzulegen, und ſich neu einzuſtudiren. Wenige haben die Geduld und den Muth zum Ausharren; und ſo iſt denn die Erſcheinung ſehr häufig, daß Menſchen mit guten Anlagen, vielem Fleiße und Eifer ſich von der Pflege der Kunſt zurückziehen. Dadurch iſt Zeit, Mühe und Auslage verloren, und die Kunſt entbehrt eines Subjektes, welches vielleicht für die Beförderung dieſer Vieles würde geleiſtet haben. Die Vernachläßigung in dieſem Punkte iſt auch die Urſache, warum unter der großen Anzahl der Muſiker verhältnißmäßig nur Wenige im Stande ſind, irgend eine, ja dieſelbe Stelle allein gut vorzutragen, welche ſie, in Verbindung mit Andern, ohne Anſtoß ausführen. Darin liegt auch der Grund, warum ſo mancher, oft ſtarkbeſetzter Chor ſo wenig Wirkung erzeugt. Bringet doch oft der größte Theil dieſer Muſiker kaum einen Achttheils- oder Sechzehntheils-Ton hervor. Da iſt ferner an keine Haltung, an keinen wahren Geſang bey den Inſtrumentiſten und Sängern zu denken, woher ſollte denn eine gute Wirkung kommen? Daher das elende Aufführen ſo vieler herrlichen Werke, das Verſündigen an dem hohen Geiſte derſelben, der geringe Effect dieſer, daher der wenige Einfluß der Muſik auf die Bildung im Allgemeinen; denn wie läßt ſich eine ſeelenvolle Geſtaltung denken, ohne daß der Künſtler unumſchränkter Herr ſeines Stoffes in jeder Hinſicht wäre! — Der Lehrer, welchem es Ernſt iſt, gute Schüler zu bilden, wird ſonach der folgenden Entwicklung die größte Aufmerkſamkeit widmen. Sein unabläßiges Streben wird es ſeyn, dem Schüler einen guten Ton beyzubringen, und ihn zu befähigen, Herr jeder Tonbildung nach allen Abſtufungen zu werden. Nur dadurch bereitet er ihn für die künftige geiſtige Geſtaltung vor, nur dadurch gibt er ihm die Mittel in die Hand, um ſein Inneres ungehindert ausſprechen, und ſo etwas der Kunſt Würdiges leiſten zu können.

Um in dieſer wichtigen Materie gründlich zu verfahren, gehen wir von dem Begriffe des Schalles aus, worunter man — nach Chladni — die hörbaren Schwingungen eines elaſtiſchen Körpers verſteht. Dieſe Schwingungen können nun gleichartig ſeyn, von einem Mittelpunkte ausgehen, und ſich auf dieſen in gleicher Entfaltung zurückbeziehen, wodurch ſie ſich leicht beſtimmen laſſen — und ein ſolches Ganzes verbundener gleichartigen Schwingungen nennt

man einen Klang: — oder es herrſcht Unbeſtimmtheit in denſelben, die Theile des elaſtiſchen Körpers ſchwingen auf eine mehrfache, oft ſich ganz widerſprechende Weiſe — und dieſes nennt man mehr oder weniger ein Geräuſch, einen unbeſtimmten Schall. Im letzten Falle ſind die Schwingungen nicht frey, ſie ſind mehr oder weniger durch die Maſſe gebunden; im erſten löſet ſich der Klang, als ein gleichſam ſelbſtſtändiges Element, vom Klangkörper los. — Ein ſolcher Klang kann nun in geſchwinderen oder langſameren Schwingungen ſich bewegen; ja dieſe ſelbſt wieder können mehr oder weniger innere Kraft und Fülle beſitzen. Einen Klang, in irgend einer der beyden erwähnten Beziehungen aufgefaßt, nennt man einen Ton: einen hohen bey geſchwinden, einen tiefen bey langſamen Schwingungen, einen vollen, wenn viele oder alle Theile des elaſtiſchen Körpers in Erzitterung kommen, einen dünnen, magern, wenn dieß nicht der Fall iſt, und der gleichſam nur auf der Oberfläche in Schwung geſetzte Klangkörper mehr eine Andeutung als eine gehörige Entwicklung des Tones gibt. —

Zu einem guten Tone gehört daher, ſchon in dieſer Hinſicht, 1) das Entferntſeyn von aller Unbeſtimmtheit des Schalles, das reine Klangelement, Klangreinheit: 2) die gehörige Höhe oder Tiefe, ſomit Reinheit in Beziehung auf die Tonhöhe: 3) die nöthige Ründe, ſowohl den Ton an und für ſich betrachtet, als nach dem Verhältniſſe der Höhe und Tiefe, in welchem derſelbe erſcheint — Tonfülle. — Alle dieſe Eigenſchaften können — z. B. bey einem gut gebauten Claviaturinſtrumente — vereiniget ſeyn, und doch fehlt einem ſolchen Tone der Hauptzug jener Bildung, welche ihn erſt befähiget, wahres Material der künſtleriſchen Darſtellung zu ſeyn. Um ſich hievon zu überzeugen, höre man irgend einen muſikaliſchen Vortrag, bey dem die einzelnen Töne ſowohl in Hinſicht des Klangelementes, als der Tonhöhe ganz rein und dabey voll ſind. Wer, wenn ihm anders eine innere Bildung zur Seite ſteht, wird hier befriediget werden können? Ohne übrigens auf eine ſeelenvolle Geſtaltung den geringſten Anſpruch machen zu wollen, kann uns ein ſolches eintöniges Angeben der Klänge genügen? — Damit alſo der Ton dieſe zum künſtleriſchen Gebrauche nothwendige Eigenſchaft erlange, muß er noch eine beſondere Bildung erhalten, welche man die menſchliche, im engeren Sinne, im Gegenſatze zu der oben bezeichneten natürlichen benennen könnte, welche beyde verbunden den wahren Charakter eines guten muſikaliſchen Tones herſtellen. — Wie man einen ſolchen erringen könne, dieß wird die folgende Erörterung zeigen. —

Ob aber der Lehrer den hier angegebenen Stufengang einhalten wolle, und wie lange er ſich bey jeder Stufe zu verweilen habe, bis der Schüler ſo befähiget iſt, als er es für jede werden muß, dieß bleibt dem Ermeſſen deſſelben billig überlaſſen.

Das Erſte, was bey dem Schüler zu erringen man ſich beſtreben muß, iſt ein in Hinſicht des Klangelementes reiner Ton. Nichts, was auf das Unbeſtimmte eines Schalles, oder gar das Unangenehme eines Geräuſches hinweiſet, darf dem Tone beygemiſcht ſeyn. Der Klang muß rein, von allem Fremdartigen entfernt — wie bey einer Glocke von gutem Metalle — in gleichen von dem Klangkörper gleichſam losgelöſten Schwingungen ſich entfalten. — So hört man bey Singſtimmen einen in dieſer Hinſicht ſchlechten Ton, wenn der Sänger, um ſtark zu ſingen, ſtatt die Stimmorgane zu öffnen, vielmehr dieſe, ja ſo gar oft die Sprachwerkzeuge zuſammenpreßt, durch welche dann die Luft mit Gewalt getrieben wird, wodurch, aus Mangel an gleichartigen Schwingungen, kein Klang, ſondern nur ein höchſtwiderliches Kreiſchen und Schreyen entſteht. — Derſelbe Fall iſt bey den Blasinſtrumenten, welche durch ein ſogenanntes Rohr zur Anſprache kommen, z. B. der Clarinette, Oboe, dem Fagotte, wenn der Bläſer, anſtatt das Rohr gehörig ſchwingen zu laſſen, durch zu ſtarkes Zuſammendrücken die Schwingungen hindert, der in Schwung geſetzten Luftmaſſe den nöthigen Durchgang verſperrt, die Vibration der Lippen hemmt, und unterdrückt. — Eben ſo iſt es bey den ſogenannten Blechinſtrumenten, z. B. den Hörnern, Trompeten, Poſaunen, wenn der Bläſer das Mundſtück ſo feſt andrückt, daß die Lippen nicht erzittern, und ſo die Vibration der Luft leiten können. — Denſelben Fehler findet man bey den Bogeninſtrumenten, wenn hier, ohne auf die Schwere des Bogens und Arms, die Stärke und Länge des Bezugs und die Eigenſchaft der einzelnen Saiten Rückſicht zu nehmen, die Saite ſo ſtark angeſtrichen, oft angeriſſen wird, daß ſie nicht erklingen, ſich nicht in gleichartigen Schwingungen bewegen kann, ſondern, durch unbeſtimmtes Hin- und Herbewegen derſelben, nur ein rauher Schall entſteht.

Der Lehrer laſſe daher den Ton feſt und beſtimmt angeben, und weiſe den Schüler an — erkläre ihm nicht nur die Vortheile, ſondern zeige es ihm oft durch Vorſingen oder Vorſpielen — wie er die in Bewegung gebrachte Luftmaſſe ſo in Schwingungen erhalten, ſo frey erzittern laſſen ſolle, daß ein reiner Klang, wie er oben beſchrieben wurde, zum Vorſcheine kommt.

Beym Sänger muß man den freyen Schwung des Luftſtromes, bey Blasinſtrumenten das volle Schwingen der Rohre und Lippen, bey den Bogeninſtrumenten den reinen Klang ohne das Unangenehme des Anſtrichs — ſoviel es ſich nur im Anfange thun läßt — hören. Der Lehrer ruhe und raſte nicht, bis der Schüler einen in dieſer Hinſicht reinlichen Ton errungen, wenigſtens es dahin gebracht hat, daß er *ſelbſt fühlt*, wann ſein Ton nicht *das* iſt, was er in dieſer Beziehung ſeyn *ſollte*. Im Anfange kann man hier das Meiſte leiſten. Und es kann ja nichts daran liegen, wie lange ſich der Lehrer bey dieſem wichtigen Punkte aufhält. Zeit und Mühe wird durch den guten Erfolg reichlich erſetzt, und der Schüler wird ſich gerne jede Anſtrengung gefallen laſſen, nachdem ſie ihn mit ſelbſt vernehmbarer Wirkung lohnt, und durch dieſe zur vermehrten Thätigkeit anſpornt. — Es iſt dieß um ſo nothwendiger, als nur ein in dieſer Hinſicht reiner und gebildeter Ton einen guten Effekt hervorbringen, und eine durchdringende Kraft erhalten kann. Denn nur ein feſter, in ſich gebildeter Klangkörper kann die äußere Luftwelle durchdringen, während die ungleichartigen Schwingungen eines Schalles ſich ſelbſt in ihrer Entfaltung und weitern Fortpflanzung hindern, und daher bald von den äußeren einwirkenden Luftwellen zernichtet werden. Die Erfahrung beſtätiget dieſes ſchon an mehr oder minder gut gebauten Inſtrumenten, z. B. Violinen. Der Klang von *jenen*, durch die Vereinigung aller Schallſtrahlen in einem Mittel-Strahlenpunkte, ſonach durch gleiche harmoniſche Schwingungen aller Theile des Inſtrumentes, hervorgebracht, wird durch ſeine Reinheit nicht allein eine treffliche Wirkung auf das Gehör erzeugen, ſondern der Ton wird ſich auch in die Ferne tragen, und noch vollkommen hörbar ſeyn, wo man den Klang der *letzteren* nicht mehr vernimmt. Und dieſer muß hinwegfallen, indem er durch Schwingungen erzeugt ward, welche, durch die verſchiedenen zerſtreuten Schallpunkte disharmoniſch und ungleichartig, unmöglich einen ſo feſten Ton hervorbringen konnten.

Daher unterſucht man auch die Güte der Inſtrumente, indem man in der Entfernung, z. B. in einem großen Saale, beobachtet, *welchen* Ton, und in *welchem Maaße* ein ſolches Inſtrument ihn herauswirft. Somit irren ſich Alle jene, welche durch überſpannte Anſtrengung der Saiten, der Stimme u. ſ. w. einen ſtarken Ton erzielen wollen, und durch die ſcheinbare Stärke des Geräuſches in der Nähe ſich täuſchen laſſen. Die *innere Güte* des Tones entſcheidet, und ein Hauptelement dieſer iſt die erwähnte *Klangreinheit*. Der Verf. hat in dieſer

Hinſicht ſo viele und wichtige Erfahrungen gemacht, daß er die Lehrer auf die genaueſte Berückſichtigung dieſes Punktes nicht genug aufmerkſam machen kann. Er hörte Künſtler, welche durch die Fülle ihres Tones Aufſehen machten, und Eindruck erzeugen mußten. Allein dieſer war nicht von jener edleren Art, wie ihn die Muſen lieben. Stimme oder Inſtrument war zu ſehr angeſtrengt, daher das Ganze zu viele Schärfe, ſomit viel Abſtoßendes in ſich trug. Dafür waren andere Künſtler darauf bedacht, hauptſächlich einen reinen Metallton aus dem Inſtrumente zu bringen, oder in ihrem Geſange zu geben. Und ſelbſt die unkundige Menge, blos der Reinheit des Klanges huldigend, gab dieſen doch weit mehr Beyfall, als jenen. Wir wollen hier gar nicht in Anſchlag bringen — was denn doch für den darſtellenden Künſtler ſehr wichtig iſt — daß die Letzteren noch eine bedeutende Anzahl der Stufen bis zur höchſten Stärke durchlaufen konnten, was den Erſteren nicht wohl mehr möglich war — daß wahre Reinheit des Klanges auch die größte Stärke überbiete, mögte aus dem Geſagten folgen. Unſere Schüler werden daher immer zuerſt angeleitet, und ohne alle Rückſicht ernſt darauf hingewieſen werden, einen reinen Klang, durch gleichartige geſchickt geleitete Schwingungen erzeugt, hervorzubringen. Kein Ton werde geduldet, welcher etwas Rauhes, Grelles, nicht Klingendes an ſich hat. Wir wollen ja gerne im Anfange Kraft und Fülle opfern. Hat der Schüler nur einmal gelernt, einen reinen Ton hervorzubringen, dann läßt ſich ſchon die Fülle damit verbinden, und dieſe ſelbſt muß gewinnen, denn der Schüler, an den reinen Klang gewöhnt, wird ſchon für ſich in der Folge nichts mehr vertragen können, was dieſem entgegen iſt.

Doch, da hiezu allerdings viele Zeit erfordert wird, ſo mag der Lehrer, wenn der Schüler hierin ſchon etwas Feſtigkeit errungen hat, das Einüben des zweyten Punktes der Reinheit in Hinſicht auf Höhe und Tiefe damit verbinden. Das Wichtigſte hierüber iſt bereits ſchon ſehr ausführlich in dem vorigen Abſchnitte behandelt worden.

Sollte der Lehrer dieſen mit dem Schüler noch nicht bereits durchgegangen haben, ſo mag es nun geſchehen, und alles dort Geſagte hier erklärt und eingeübt werden. Außerdem mögte der Verf. beſonders auf die Berückſichtigung der beyden Eigenſchaften, der Feſtigkeit und Gleichheit in Beziehung auf die nöthige Reinheit des Tones aufmerkſam machen. — Nur zu häufig lehrt die Erfahrung, daß mancher Sänger einen kürzer auszuhaltenden Ton ganz rein ſingt, beym

längeren Anhalten deſſelben aber, wo nicht in der Mitte zu hoch, doch am Ende zu tief wird. Daſſelbe iſt bey Blas- ſowie ſogar bey Bogen-Inſtrumenten der Fall. Bey jenen, wenn der Bläſer mit dem feſten Anſatze nachläßt; bey dieſen, wenn der Geiger den Bogen zu ſehr ſich verlieren läßt, oder wohl gar den Druck des Fingers bedeutend vermindert, wodurch nothwendig ein tieferes Verhältniß ſich bildet. Der entgegengeſetzte Fall iſt bey dem zu ſtarken Treiben mit dem Anſatze, und dem grellen, die Saite zu ſehr anſtrengenden Anſtriche. Bey dem darſtellenden Künſtler läßt ſich dieſes wohl durch die Wärme entſchuldigen, mit welcher derſelbe ſeine Ausführung gibt. Auch entrückt dieſe dem Zuhörer für ſich ſchon kleine Abweichungen von der nöthigen Reinheit, er müßte denn mit einem äußerſt ſcharfen, ausgebildeten Gehöre verſehen ſeyn. Doch wofür eine Entſchuldigung? Wir wollen unſern Schüler ſo bilden, daß er einer ſolchen nicht bedarf. Und das kann geſchehen, wenn wir denſelben gewöhnen, einen Ton feſt anzuſchlagen, immer länger, und ganz gleich auszuhalten, ohne daß er im geringſten zu hoch oder zu tief werde.

Natürlich übt man dieſes im Anfange nur in den Mitteltönen, ſpäter in den höheren und tieferen. So wird, was der nöthigen Ausbildung des Gehörs in Hinſicht auf Tonreinheit noch abgieng, erſetzt und ergänzt, und ein gleicher, feſter Ton durch alle Tonverhältniſſe hindurch dem Schüler angewöhnt. Mag auch dann in der Zukunft die gemüthliche Anregung, Furcht, Angſt, übertriebene Hitze u. ſ. w., bey irgend einer Ausführung denſelben noch ſo ſehr befangen; die größte Reinheit in Hinſicht auf Tonhöhe iſt ihm zur Natur geworden, er wird nicht, oder nur unmerklich fehlen. Und wie viel iſt durch die Ausbildung ſolcher Schüler für jede gute muſik. Aufführung, wie viel für die Beförderung der Kunſtbildung gewonnen, wenn ſolche Subjecte wieder Lehrer werden! — Dazu trägt noch Vieles bey die Berückſichtigung des oben angegebenen dritten Punktes, der Ründe und Fülle des Tones, eines Punktes, an deſſen Beobachtung und richtiger Pflege es außerordentlich fehlt. Man unterſuche nur in einem Orcheſter, oder Singchor die Einzelnen, und man wird in der Regel entweder rauhe, grelle, überſchlagene, oder dünne, magere, oberflächliche Töne finden. Eine Haupturſache, weil man glaubt, zu einem Orcheſterſpieler oder Chorſänger gehöre die genaue Kultur in dieſer Beziehung nicht, wie zu einem Solo-Spieler — oder Sänger. Muß auch der Letztere bey ſeiner Uebung und Ausbildung noch ſorgſamer verfah-

ren, als der Erſtere, ſo folgt doch noch gar nicht, daß er nicht die zu einem Muſiker überhaupt nothwendige Befähigung beſitzen müſſe. Und dazu gehört die Ründe und Fülle des Tones, dieſen an und für ſich, und nach ſeinem Verhältniſſe in der Tonreihe ſelbſt betrachtet. Denn gerade dadurch zeichnet ſich — in Hinſicht der techniſchen Darſtellung — der kultivirtere Muſiker vor jenem aus, welchem die nöthige Anleitung oder das fleißige Benutzen einer ſolchen mangelt. Der Letzte, ohne Kenntniß der eigenthümlichen Beſchaffenheit eines wahren Tones, oder zu nachläßig, um dieſe anzuwenden, gibt den Klang, wie er gerade kommt. So ſingen z. B. die Naturaliſten den Ton, wie er ſich ihnen darbietet, ohne ſich darum zu bekümmern, ob die verſchiedenen Luftwellen in einem Zuge des Luftſtromes vereiniget, und gleichſam wie in einem Schwunge aus und nach einem gemeinſamen Mittelpunkte verbunden ſind. Wie ihnen der Luftzug in den Mund kommt, ſo ſtoßen ſie ihn wieder aus; höchſtens, daß ſie, durch das Beyſpiel anderer mehr Unterrichteten angeregt, den Ton etwas länger anhalten. Aber an ein eigentliches Bilden iſt natürlich nicht zu denken, was ihnen auch nicht zuzumuthen iſt. — Eben ſo iſt es mit den Bogeninſtrumenten. Wie ſchwer der Bogen und der Arm; was hier durch den Druck zu erſetzen; wie dieſer zu mäßigen; wie ſtark oder ſchwach der Bezug ſey; welche Anſtrengung die Saite vertrage; um wieviel dieſe zu vermehren ſey, damit die Saite voll ſchwinge; dieß kümmert ſo viele Muſiker wenig, wenn das Inſtrument nur einen erträglichen, hörbaren Klang gibt. — Ein reiner runder Ton gehört ohnedieß zu den Seltenheiten bey den Blechinſtrumenten. Und welche magere, oder im Gegentheile grelle unausſtehliche Töne hört man auf den Rohrinſtrumenten, der Oboe, der Clarinette, dem Fagott, welches wilde oder ſackpfeifermäßige Blaſen auf der Flöte! —

Ganz anders der gebildete Muſiker. Er weiß, daß es nicht genug iſt, einen reinen Ton — in der doppelten entwickelten Beziehung — hervorzubringen, er gibt auch den Tonſchwingungen Fülle, leitet dieſe, bis ſie ſich um ihre Axe drehen, und ſonach den Klangkörper in allen Theilen erzittern machen, oder bis ſein Ton die gehörige Ründe und Fülle hat. Dadurch erhält der Ton Subſtanz, Kern — wenn man ſich des Ausdrucks bedienen darf — er bildet einen eigenen in ſich geründeten Klangkörper, aus und um deſſen Mittelpunkt die verſchiedenen Schwingungen ſich harmoniſch nach allen Richtungen entfalten. Und dieſe Eigenſchaft muß jeder Ton beſitzen, ſelbſt wo er ſich bis zum leiſeſten Hauch verliert, weil ihm

ſonſt ſeine Subſtanz, ſeine Weſenheit mangelt, und derſelbe unbeſtimmt dahin fließt. *)

Man könnte auch, zur Verdeutlichung dieſes ſo wichtigen Punktes, eine Aehnlichkeit mit der Bildung des Körpers überhaupt zu Hilfe nehmen. Sowie die drey Dimenſionen dieſes — Ausbreitungen nach den verſchiedenen Richtungen — Länge, Breite und Tiefe ſind, ſo iſt es bey einem guten Tone, wo die Länge ſein Andauern in der Zeit, die Breite das Entfalten zahlreicher Schwingungen, und die Tiefe die Fülle bedeutet, in welcher ſich dieſe ergießen, und dadurch ſich zu einem vollkommenen Klangkörper ründen. Und ſo

*) Um dieſen wichtigen Punkt den Schülern zu verſinnlichen, hat ſich der Verf. mit vielem Vortheile irgend eines mit Darmſaiten bezogenen Inſtrumentes, gewöhnlich der Violine bedient. Da zeigte er denn, wie bey einem geringen Anſtriche die Saite nur oberflächliche Schwingungen und ſomit einen magern Ton hervorbrachte. Er verſtärkte den Anſtrich mit unvermerkt wachſender Kraft, es kamen mehrere Theile der Saite, als vorher, in den Schwung; dieſer ſelbſt war viel bedeutender, und der Ton weit voller und runder. Dieſes Verfahren ward nun fortgeſetzt, bis die Saite, im vollſten Schwunge, ſich um ihre Axe drehte, und alle in erzitternde Bewegung gebrachten Theile derſelben den vollſten Ton erzeugten, der ſich nach der Dicke der Saite erringen ließ. So ſah der Schüler, wie ſich von der leiſeſten Anregung bis zur vollſten Bewegung der Ton immer beſſer heraus warf und ründete. Das ward dann zur Belehrung der Schüler jeder Art angewendet: bey den Sängern, indem man ihnen zeigte, wie auch ſie die Schwingungen der Luft gleich den Schwingungen der Saite leiten, verſtärken, und zum vollen Tonkörper ründen ſollten; bey den Bläſern, indem man daſſelbe auf die Art der Bildung des Tones durch den Anſatz, die Kunſt das Rohr, die Lippen in Schwung zu ſetzen, anwandt, und ſie ſo in der wahren Art, einen vollen, runden Ton zu bilden, unterrichtete. Daſſelbe Verfahren benutzte auch der Verf., um die Schüler von der Art zu überzeugen, wie aus gleichartigen Schwingungen ein wahrer Klang, und aus ungleichartigen, durch einen ſchiefen und manchfaltig gekehrten Anſtrich hervorgebracht, ein unreiner, aus dem Ueberſchlagen der Saite durch zu ſtarken Anſtrich ein ſchallmäßiger u. ſ. w. ſich erzeuge. Das ward dann wieder auf die oben bemerkte Weiſe für einen jeden Schüler benutzt, und dieſer auf die doppelte Richtung in dem Hervorbringen eines ſtarken Tones aufmerkſam gemacht, jene nach Außen und dieſe nach Innen. Bey jener werden die Töne nicht geründet, ſie werden gleichſam auf der Oberfläche gepreßt, entbehren dadurch der wahren Fülle, ſind grell, wie man es bey den nicht ſeltenen Schrey-Tönen der Sänger bemerkt. Bey dieſer werden die Töne geründet, die Stärke füllt ſich nach Innen unvermerkt und doch im bedeutenden Maaße, und ſo befriediget ein ſolcher gebildeter Ton das Gehör und die Seele. Und ſolche Töne müſſen dem Schüler angebildet werden.

finden wir es auch durch die Erfahrung beſtätiget. Der nicht gehörig unterrichtete Muſiker wird ſeinen Klang hauptſächlich nach der Zeit bemeſſen, und ihn höchſtens ſo lange anzuhalten bemüht ſeyn, als es der Zeitwerth der zuſpielenden Note verlangt. Der ſchon mehr Gebildete wird auch darauf ſehen, daß ſich die Klang-Schwingungen zahlreich entfalten. Und der mit noch größerer Kenntniß Verſehene wird auch dieſen Schwingungen bey ihrem Anhalten in der Zeit, und ihrem Entfalten während dieſes, noch eine eigene Fülle der Schwungkraft verleihen, und ſomit alle Dimenſionen zur Bildung eines wahren Klangkörpers verbinden. Daher das Wohlbehagen, welches das Gehör bey dem Vortrage ſolcher Künſtler empfindet, die ſchon durch ihre vollkommen ausgebildeten Töne den Zuhörer gewannen, und gewinnen mußten, und dann durch ihre geiſtige Geſtaltungskraft, durch die Lebendigkeit, die Stärke, das Edle ihrer Ideen und Gefühle, das Reiche und Bedeutende in ihren Formen den Eindruck ſteigern, und bis zum höchſten Punkte der Begeiſterung erheben. Daher die große Deutlichkeit, das ſogenannte Rollen aller Töne, die, wenn auch in der ſchnellſten Paſſage vorgetragen, doch, wegen ihrer vollkommenen Ründung, als einzelne vollendet ausgebildete Klangkörper gleichſam herausfallen. Daher der bedeutende Vorzug, welchen ein auf dieſe Weiſe gebildeter Schüler vor einem jeden andern erringen muß, welchem dieſe Kultur nicht zur Seite ſtehet. Daher die Leichtigkeit für einen Muſik- oder Chor-Director, ſeinen Aufführungen weit mehr innern Gehalt ſchon durch dieſe einzige genaue Berückſichtigung zu geben; und jenes durch die Vermehrung der innern Tonfülle zu gewinnen, was dem Muſikperſonale an Zahl der Subjekte mangelt. Daher die Erſcheinung, daß eine oft ſo kleine Anzahl tüchtig gebildeter Muſiker, oft ein einziges Singquartett weit mehr Befriedigung, ſogar in Hinſicht der Tonfülle, beut, als ein ſtark beſetzter Chor. Daher dringt oft ein einzelner Geiger, oder Sänger durch ein ganzes großes Orcheſter. Daher endlich auch das Unverzeihliche, über dieſen wichtigen Punkt beym Unterrichten ſo leichtſinnig hinwegzueilen, und die Bildung der Schüler in den wichtigſten Elementen zuverſäumen. Und was gehört denn dazu? — Aufmerkſamkeit, und ein Fleiß, der ſich dadurch bewährt, daß man nicht eher raſtet, bis die vorausgeſchickte Belehrung zur Gewohnheit, zur Natur geworden iſt. *)

*) Da, um einen in Hinſicht des Klangelementes reinen Ton hervorzubringen, es ſchon erfordert wird, daß jeder Schüler der Geſang- oder Inſtrumentalmuſik in der weiter

Was in Hinſicht des einzelnen Tones als zu beobachtend entwickelt wurde, das muß nun auch in Hinſicht eines jeden Tones nach ſeinem Verhältniſſe in der Tonreihe berückſichtiget werden. Und wie fehlt es auch in dieſem Punkte! Wie muß hier, wenn die muſik. Ausführung nur einige Richtigkeit in der techniſchen Behandlung erlangen ſoll, nachgeholfen werden! — Um dem Schüler hier zur klaren Einſicht zu verhelfen, laſſe man denſelben ein Klavier, am beßten ein Flügelfortepiano und zwar zuerſt die höchſten Töne anſpielen. Soll der Ton nicht überſchlagen werden, ſo wird es mit großer Zartheit geſchehen müſſen. Mit derſelben Zartheit laſſe man dann die tiefſten Töne anſchlagen. Die Saite wird natürlich nur oberflächlich ſchwingen, und der Ton dünne und mager ſeyn. Man laſſe dann den Anſchlag verſtärken, bis die Saite den vollen Ton erklingen läßt. Und nun iſt es ja dem Schüler augenfällig, daß die tiefen Töne, um die ihnen zugehörige Ründe zu erhalten, ganz anders als die hohen behandelt werden müſſen. Iſt dem Schüler dieß deutlich, dann zeige man ihm, wie dieſer Anſchlag von der Höhe zur Tiefe immer mehr an Kraft und längerem Anhalten, an einer feſteren und längeren Leitung der Schwingungen zunehmen müſſe, damit jeder einzelne Ton ſo voll und ſo geründet zum Vorſcheine komme, wie es ſein Verhältniß in der ganzen Tonreihe erfordert. — Daſſelbe zeige man ihm auf der Violine, wo auch die Saiten nach ihrer verſchiedenen Dicke eine andere Art der Behandlung erheiſchen. — Iſt dieß dem Schüler deutlich, dann laſſe man ihn daſſelbe durch den Geſang oder auf irgend einem Inſtrumente nachbilden — wozu ſich die meiſten der folgenden Beyſpiele auf T. V. benutzen laſſen — und ſehe darauf, daß dieſer Punkt bey allen künftigen Uebungen mit höchſter Genauigkeit beobachtet, und auch bey dem kleinſten Nötchen, bey der größten

---

unten folgenden beſonderen Anweiſung im Geſange oder in der Behandlung des gewählten Inſtrumentes die dort über das Erzeugen und Bilden eines Tones gegebenen Grundſätze eingeübt habe, ſo wird hier darauf aufmerkſam zu machen, es nicht mehr nothwendig ſeyn. Doch bemerkt der Verf. zum Ueberfluß, daß von nun an jede ſolche beſondere Anweiſung mit dieſer allgemeinen Anleitung ſoll fortgepflogen werden. So muß z. B. itzt die Art der Bildung des Tones im Geſang, ſowie in den Inſtrumenten mit dem Schüler ſchon durchgenommen ſeyn. Man kann auch die Scala, Terzen, Quarten u. ſ. w. mit ihm üben. — Der Verf. wird zwar von Zeit zu Zeit darauf hinweiſen, es bleibt aber billig dem beſſern Ermeſſen des Lehrers überlaſſen, die Art der Verbindung und des Fortſchreitens zu beſtimmen.

Schnelle des Tempo — beſonders bey den Paſſazen — nichts vernachläßiget werde.

So erhält er die Gewandtheit, alle Töne voll und rund hervorzubringen; ſein techniſches Spiel gewinnt die möglichſte Ausbildung und Vollendung, und iſt dieſes gehörig ein= und durchgeübt, dann iſt es Zeit, an den wichtigſten Punkt der Tonbildung, an jenen zu gehen, welcher das Menſchliche mit dem bereits ausgebildeten Natürlichen der Tonbildung überhaupt verbindet, wodurch der Uebergang der Technik zur geiſtigen Geſtaltung gegeben iſt, wie es die weitere Erörterung zeigen wird.

Leidend iſt zuerſt der Menſch dem äußern Stoffe hingegeben. Je mehr ſeine Selbſtſtändigkeit erwacht, deſto mehr Kraft erringt er, den Stoff zu beherrſchen, ihn in reine Form aufzulöſen, ſein beſeeltes Innere in demſelben zu verklären, zur klaren Anſchauung zu bringen. Das Höchſte in dieſer Hinſicht leiſtet die Menſchheit in der Kunſt. Dieſe Herrſchaft über den Stoff — ſonach in der Muſik über den Ton — wird ſomit durchaus erfordert, wo nur irgend Etwas in der Kunſt ausgeführt werden ſoll. Jede Tonbildung muß daher der muſik. Künſtler ſo in ſeiner Gewalt haben, daß er frey und ungehindert ſchaffen, und, nach ſeiner innern Erfüllung, geſtalten kann. Je unbeſchränkter ſeine Herrſchaft über den Stoff — den Ton — je bedeutender und reicher die Formen, in welche er den Stoff, von ſeinem ſchönen Ideale gedrungen, auflöſet, deſto größer iſt er als Künſtler.

Was nun die Kunſt im höchſten Punkte zu leiſten hat, das muß nothwendiger Weiſe ſchon beym Anfange begründet, dann weiter fortgepflogen, und bis zur möglichſten Vollendung ausgebildet werden. Und das iſt hier dieſes Beherrſchen des Tones — die Kraft, den angeſchlagenen Ton anhalten, und bey dieſem Anhalten ſo bilden und geſtalten zu können, wie es die Würde des Künſtlers als eines Menſchen, und die zu gebende künſtleriſche Darſtellung an und für ſich erfordert. Hierauf haben daher Lehrer und Schüler ihr höchſtes Augenmerk zu richten; denn außerdem fehlt gerade das Wichtigſte: ſo wie aber auch, wenn dieſes gehörig angebildet, gleich im Anfange ſchon angewöhnt wurde, der Schüler die beſte Vorbereitung für die künftigen Leiſtungen als Künſtler errungen hat. — Nur Schade, daß gerade das Eigene davon ſich nicht in Worten geben, ſondern nur andeuten läßt. Es iſt eine eigene Leitung und Be=

wegung im Tone, durch die beſtimmende Kraft der Seele hervorgebracht; ein eigenes beſeelendes Leben, das nur mit ſeinem warmen Lebensfunken wieder Leben anzuregen im Stande iſt. Doch wollen wir es verſuchen, das Ganze ſo deutlich zu machen, als es uns möglich iſt, und gehen daher von dem bereits entwickelten natürlichen Tone aus. Dieſer hat, wie wir ſchon hörten, die Eigenſchaften der Klangreinheit, der Reinheit in Hinſicht der Tonhöhe, der Gleichheit und Feſtigkeit, der Ründe und Fülle. Nun nehmen wir an, ein Muſiker leiſte Alles dieſes bey ſeiner Darſtellung. Werden wir — was ſchon oben in Anregung gebracht ward — durch eine ſolche Behandlung der Töne, welchen eine blos äußere richtige Bildung zur Seite ſteht, befriediget werden können? — Der Menſch leiſtet ja hier nicht mehr, als jedes gut gebaute Inſtrument; wo bleibt die Würde des ſchaffenden Menſchen, wo ſeine formgebende Kraft, der Menſchheit Eigenſtes und Höchſtes? — Wer hat nicht ſchon Drehorgeln, vielleicht die trefflichſten Spieluhren gehört, welche die vorzüglichſten Stücke, ſehr gut geſetzt, mit einem ganz vollendeten Tone, ja mit den Schattirungen des kräftigeren und zarteren Spieles ausführten? — Welcher Unterſchied iſt nicht zwiſchen einer ſolchen unbeſeelten Darſtellung, und jener, worin der Geiſt des Menſchen, ſeine Schöpferkraft, ſich bewegt! — Man höre ſelbſt Muſiker, welchen dieſe Herrſchaft der Tonbildung mangelt, was iſt ihre Darſtellung gegen jene wahrhaft gebildeter Künſtler? — Jene die äußern Tonformen beherrſchende Kraft iſt es daher, welche den Ton als Material für die künſtleriſche Geſtaltung brauchbar macht. Dieſe bezeichnete man bisher mit dem Ausdrucke: das Tragen der Töne — portamento. Und davon nahm man hauptſächlich 2 Arten an, das Tragen des einzelnen Tones, ſeine Bildung durch Ab- und Zunehmen; und das Verbinden zweyer oder auch mehrerer Töne, wobey der Uebergang bey näher liegenden Verhältniſſen z. B. Sekunden, Terzen, Quarten, langſamer, jener bey entfernteren, Quinten, Sexten, Septen, Octaven, u. ſ. w. ſchneller gegeben wurde, das Letzte, damit kein unangenehmes ſchleppendes Ziehen und Heulen entſtünde. Dieſe Regeln, in der Natur eines guten Geſanges überhaupt gegründet, und ſonach bey jeder muſik. Ausführung anzuwendend, waren ganz gut. Eben ſo zweckmäßig war das Bilden der Töne durch Wachſen- und Abnehmenlaſſen, wenn nur dabey übrigens der nothwendige feſte Anſchlag des Tones nicht verſäumt wurde, was bey jenen Lehrern oft der Fall war, welche dieſe Art der Tonbildung

nicht genug verſtanden. Aber bey Allem dieſen war doch, nur zu häufig, die oben bezeichnete, den Ton und deſſen Bildung nothwendig beherrſchende Seelenkraft nicht vorhanden. Das Ganze wurde, ohne Antheil der Seele, mechaniſch eingeübt und ausgeführt, und ſo entbehrten ſo viele muſik. Ausführungen gerade das Beſte. So hatte der Verf. Gelegenheit, viele Schüler von ſolchen Lehrern kennen zu lernen, welche glaubten, ein vollkommenes Genüge geleiſtet zu haben, wenn jene nur den Ton zu- und abnehmen laſſen könnten. Und wie kalt, wie mechaniſch, wie ſeelenlos gieng das Ganze vor ſich! — Auch liegt in dem Worte ſelbſt — Tragen, portamento — nur die äußere Operation des Anhaltens des Tones. Das Weſentliche iſt aber das aus innerer Seelenkraft hervorgetretene Bilden des Tones, das Beſtimmen und Leiten der Schwingungen ſowohl beym kräftig ausgehaltenen Tone, als bey der zarten Geſtaltung dieſes nach allen Abſtufungen, ſo wie beym Ab- und Zunehmen in allen möglichen Modificationen, nach einer beſtimmten inneren Anregung; das Umſchaffen der äußeren Tonformen zu feſten Erſcheinungsformen des Innern. Und dieſes muß itzt ſchon eingeübt werden, damit es gleichſam mit dem Schüler aufwachſe, zur Natur bey ihm werde; damit der ſeelenloſe Mechanismus verdrängt, und eine geiſtvolle Behandlung der Technik bey Zeiten bey ihm angewöhnt, und er ſo unvermerkt zur höheren Auffaſſung dieſer Kunſt hin geleitet werde. Das Sprichwort ſagt: „Wie man den Menſchen gewöhnt, ſo iſt er“. Gut dann, wir wollen ihn zum Beſſern gewöhnen, damit das Gemeinere für ſich entweiche. Iſt nur der Lehrer ſelbſt von dem Höheren der Tonkunſt beſeelt; hat er in ſein Gemüth dieſes volle, reiche, ſchöne Leben aufgenommen; und weiß er dieſes wahr und anſprechend im Aeußern der Tonfiguren, kleiner oder größerer Tonſtücke wieder zu geben, ſo wird hier kein Anſtand ſich vorfinden. Der Verf. ſchlägt hiezu folgenden Weg vor: —

Der Lehrer ſpiele oder ſinge — was noch beſſer iſt — zwar mit der bereits entwickelten Tonbildung, jedoch ganz mechaniſch dem Schüler einige Täkte irgend eines kleinen Tonſtückes, vielleicht eines Liedes vor. Zum Ueberfluſſe iſt ein kleines Beyſpiel T. V. Fig. 1 angegeben. Er frage denſelben, ob und wie ihn der Vortrag angeſprochen, welchen Eindruck auf ſein Gemüth derſelbe hervorgebracht habe? — Hierauf führe er daſſelbe Stück ſeelenvoll, mit voller Beherrſchung ſeines Tonſtoffes aus, wie es, für das vorige Beyſpiel Fig. 2 ange-

geben iſt. Nun befrage er den Schüler wieder um ſein Urtheil über dieſe Ausführung; ſuche dieſes zu berichtigen, erkläre ihm das Seelenloſe, des Menſchen Unwürdige, in dem erſten Vortrage; zeige ihm, wie durch die verſchiedene Schattirung der Töne, ihre manchfaltige kräftige und milde, zu- und abnehmende Geſtaltung Bedeutung in die Darſtellung komme, wie dieß auch der Fall beym Vortrage in der Wortſprache ſey. Er mache ihn aufmerkſam, welchen Antheil die Seele an dieſer verſchiedenen Tonbildung haben müſſe; wie außerdem das Ganze oberflächlich und bedeutungslos ſey; wie endlich, um dieſes im Zuſammenhange leiſten zu können, es durchaus nothwendig ſey, daß man ſich ſchon früher gehörig vorbereitet und eingeübt habe; wie weſentlich ſonach für die künftige geiſtige Geſtaltung dieſe Vorübung im Techniſchen ſey, die nun vorgenommen werden müſſe, damit derſelbe ſpäter hierin kein Hinderniß mehr finde. In dieſer Hinſicht nehme er einen dem Schüler leichten Ton, z. B. den Tab. V. Fig. 3 bezeichneten, laſſe ihn kräftig — mit der Sylbe ta, wenn der Schüler ein Sänger oder Bläſer iſt, weil das t einen ſehr feſten Anſtoß gibt — anſchlagen, und mit möglichſtgleicher Stärke — forte, ſtark — aushalten. Er belehre ihn, daß nun das ſtarke Singen oder Spielen nichts anderes heiße, als einen Ton hervorbringen, welcher durch den vollen Seelendrang, durch die energiſch ſich drängenden Gefühle einen bedeutenden Grad der innern Fülle erhalte; daß ſonach vom Grellen, Gepreßten, unbeſeelten Anſchwellen eines Tones gar keine Rede mehr ſeyn könne. Nothwendiger Weiſe kann es der Schüler im Anfange nicht. Bald wird der Ton zu grell, bald zu matt ſeyn, und dabey doch jene oben bezeichnete Kraft des Beherrſchens vermiſſen laſſen. Und dieſe bey jeder folgenden Tonbildung als beſtimmend dem Schüler angewöhnen, das ſoll nun ja eben geſchehen. Der Lehrer muß daher hier eingreifen, und ſo lange dieſen Ton vorſpielen oder vorſingen, bis es der Schüler, ſo viel möglich, errungen hat. Was mit einem Tone geſchah, das wird dann mit ſo vielen eingeübt, als es der Lehrer für nothwendig findet. Zur Erleichterung für den Lehrer ſind Fig. 4 mehrere Beyſpiele, ſowohl ſtufenweiſe fortſchreitende, als ſprungweiſe durch die verſchiedenen Intervalle ſich bewegende angegeben. Am Lehrer liegt es nun, dieſe mit möglichſter Seelenkraft mit dem Schüler, zuerſt ganz langſam, dann immer ſchneller einzuüben, ſo, daß die ganzen und halben Noten zuletzt als raſch ſich bewegende Viertheile erſcheinen. Derſelbe zeige dem Schüler in vielen Ton-

ſtücken, wie ſo viele Noten mit vollem, feſt angeſchlagenen und mit Kraft unterhaltenen Tone müſſen ausgeführt werden; wie ſo viele Figuren und Paſſagen blos aus ſolchen Noten beſtehen, die daher in der Regel ſo ſchlecht ausfallen, weil man es früher verſäumte, ſich hierin gehörig vorzuüben; wie die Gemüthszuſtände der Kraft, die ja häufig bey der muſik. Darſtellung vorkommen, in der Regel dieſe Vortragsart erheiſchen, und es ſonach höchſt wichtig iſt, dieſer Uebung allen Fleiß zuzuwenden. Der Lehrer ſtrebe, den Schüler mit dieſen Kraftgefühlen zu beſeelen; er erwärme ihn durch ſeinen lebensvollen Vortrag, bis er die angegebenen Beyſpiele, beſonders die Scala und die darauf folgenden mit aller möglichen Energie, mit vollem Seelendrange ausführet; bis er mit einer Art von Würde, bedeutender Seelenfülle dieſe Noten geſtaltet. Dadurch wird er für das ganze geiſtige Beleben des Schülers, für ſeine ganze Zukunft ihm den größten Gewinn verſchaffen; ſeinen Blick in das Weſen der Kunſt unvermerkt erhellen; ſein Intereſſe und die Freude im Betreiben dieſer vermehren, wenn er ſein Inneres ſo voll in den äußeren Tonformen ergießen kann, und ſonach der ganzen Bildung deſſelben den größten Vorſchub verſchaffen. Denn was gewinnt auf dieſe Weiſe nicht auch ſeine techniſche Kultur! — Muß nicht — wird dieſe Uebung nur ernſtlich betrieben und fortgeſetzt — die Fülle und Kraft des Tones ſich beym Schüler mit jedem Tage mehren? Und was iſt nicht gewonnen, wenn derſelbe ſchon einen vollen Mittelton hat, von dem er ſich dann in einer Menge von Abſtufungen bis zur höchſten Stärke erheben, und zum leiſeſten Anklange herabſenken kann! — Welches Vermehren ſeiner Tonfülle, ſeiner Kraft die Schwingungen zu leiten und nach Bedarf zu verſtärken, erringt nicht der Geiger, wenn er ſich übt, den Bogen von einem Ende zum andern mit möglichſter Kraft zu führen, und dieſem Striche immer mehr Ausdehnung und Anhalten zu verſchaffen! Wie viele Schüler mit einem kleinen winzigen Tone hat der Verf. nicht ſchon durch dieſe einzige Uebung und ihre gehörige Anwendung geheilt! Und ſollte dieß nicht bey allem muſik. Unterrichte, wo der Schüler ſeinen Ton ſelbſt bilden muß, die vollſte Anwendung finden? — Allerdings, denn zuerſt muß ein voller Ton vorhanden ſeyn, deſſen Fülle, ſo viel es ſich thun läßt, zu vermehren, die beſtändige Rückſicht des Lehrers und Schülers ſeyn muß. Dann geht es erſt an die verſchiedenen Modificationen deſſelben. Daher muß denn auch in Hinſicht dieſes Beherrſchens des Tones von dieſem Punkte ausgegangen werden. Auch läßt ſich

der ſtarke, energiſche Ton weit leichter bilden, als der zarte, wozu ſchon viele beherrſchende Kraft erfordert wird. Iſt es doch dem Menſchen im Ganzen weit leichter, ſich zur Kraft zu erheben, als etwas Gutes im Zarten zu leiſten, inſoferne dieſes den Forderungen der Kunſt, ſo wie eines ſchönen Lebens überhaupt, entſprechen ſoll. — Doch beobachte man hiebey das nothwendige Maaß, was durch die beſondere Beſchaffenheit des Schülers ſelbſt gegeben iſt, und beachte die unſchätzbare Geſundheit des Menſchen. Und wäre es nicht Unſinn, den Schüler mit einer Anſtrengung zum tüchtigen Künſtler bilden zu wollen, welche ihn auſſer Stand ſetzt, das Errungene ſpäter benutzen zu können? — Wie viele Sünden haben hierin die Lehrer des Geſanges und der Blasinſtrumente aus übertriebenem unvernünftigen Eifer und Mangel an Kenntniß nicht begangen! Da wollten ſie mit frühreifen Früchten glänzen; in der kürzeſten Zeit ſollten die größten Fortſchritte gemacht werden, um recht viele Bewunderung zu erringen; der Schüler oder die Schülerin ſollten ſchon in dem zarteſten Alter einen vollen, ſtarken Ton haben; die Stimme ward unmäßig angeſtrengt; der Natur in ihrer weiſen unvermerkten Entwicklung vorgegriffen. So litten die Stimmorgane, und die Geſundheit dieſer traurigen Opfer der Unwiſſenheit und des Stolzes war ſo oft für immer dahin. — Man ſey daher äußerſt behutſam bey den Uebungen in allen dieſen Tonbildungen, was nothwendiger Weiſe die Lehrer im Geſange und den Blasinſtrumenten zunächſt angeht. Man ſetze dieſe nicht ſo lange fort; unterbreche ſie durch andere Erklärungen und Zergliederungen (jedoch nicht aus den Zeitungen und der Tagsgeſchichte, ſondern aus ſolchen Materien, die gerade dem Schüler für ſeine muſik. Ausbildung wichtig ſind); wird bey dem Geſangſchüler die Stimme heiſer, ſo ſetze man länger, und wenn es nicht beſſer wird, ganz aus; kurz, man ſorge väterlich — wie es die Pflicht eines jeden Lehrers iſt — für den Schüler. Auch mache man ihn aufmerkſam, daß er ſeine Uebungen zu Hauſe nicht zu lange, ohne Ruhepunkte, fortſetze. Dieß iſt beſonders im Anfange zu bemerken. Und nur nach und nach, mit dem Erſtarken der Bruſtorgane, mag man die Zeit der Uebung verlängern. Auf dieſe Weiſe trägt ein ſolcher Unterricht nicht allein zur geiſtigen und techniſchen, ſondern ſogar zur körperlichen Bildung Vieles bey. —

Iſt die Kraft im Herausbringen und Beherrſchen eines vollen ſtarken Tones gewonnen, dann geht es an die Bildung des Gegenſatzes, des leiſen Tones. So wie aber bey jenem der volle Seelendrang die innere Fülle erzeugen

mußte, ſo wird hier das Milde, Zarte der Seelenanregung den leiſen Ton — piano — geſtalten. Daher auch hier wieder alle Jene irren, welche glauben, dieſes Piano liege blos in den ſchwächeren Schwingungen, in dem gemäßigten Aeußeren der Lufterfüllung, da doch dieſes, ohne von der erwähnten Gemüthsbewegung beſeelt zu ſeyn, nur leere, bedeutungsloſe Form iſt. Daher die vielen techniſch-richtigen, aber geiſtloſen Ausführungen. Daher das nothwendige Eingreifen einer gründlichen auf das Weſen der Kunſt unverrückt hinweiſenden Unterrichts-Weiſe, wenn die Kunſtdarſtellungen das ſeyn, und jenes leiſten ſollen, was man mit Recht fordern kann. Denn wer würde wohl einen Vortrag in der Sprache rechtfertigen können, bey welchem die ſtarke und ſchwache Betonung der Sylben und Worte, ohne allen Antheil der Seele, ausgeführt würde, ſo recht des Menſchen unwürdig — des Menſchen, dem ein gütiger Schöpfer die hohe Kraft des Gemüthes und des Erguſſes dieſes in ſprechenden Geſtaltungen verlieh! — Und iſt dieß nicht daſſelbe in der Tonſprache? Ja, finden nicht hier, im Felde der Kunſt, noch größere Anforderungen Statt? — Und warum eine Form zuerſt mechaniſch, und ſpäter geiſtig einüben, wenn man dieſes zugleich leiſten kann, ja, wenn es der Vortheil für die Belebung und allſeitige Anregung und Bildung des Schülers ſo dringend erheiſcht? —

Hat dieſer die ſcharf umriſſenen Bilder der Kraft in ſeine Seele aufgenommen; iſt dieſe von energiſchen Gefühlen erfüllt: ſo verbinde er nun damit die milden Umriſſe weicher Anregungen, die ſchmelzenden Empfindungen zarter Seelenbewegungen. Und das wird hier um ſo leichter geſchehen können, als ſich die Gegenſätze, ſcharf gegeneinander geſtellt, bald erkennen und im Innern auffaſſen laſſen. Zu dieſem Behufe ſind auch dieſelben Beyſpiele T. V. Fig. 3 u. 4, welche zur Beſeelung mit den Gefühlen der Kraft dienten, nun zur Uebung in dem zarten Erguſſe des Gemüthes angewendet, der durch das unten beygeſetzte pia. und die Sylbe da bezeichnet iſt, da das d, im Anſchlage weicher als das t, die Gelegenheit zum zarten Ergreifen des Tones gibt. —

Daß hier der Lehrer, wie oben, eingreifen müſſe, überhaupt alles dort bey dem Einüben kräftiger Anregung Geſagte nun ebenfalls, nur mit Berückſichtigung der gegenwärtig zu geſtaltenden weichen Gemüthszuſtände, ſeine Anwendung finde, möchte zu erinnern kaum nöthig ſeyn. Auch wird der Lehrer für ſich ſchon auf den großen Vortheil aufmerkſam ſeyn, welcher ihm für die Bildung ſeines

Schülers erwächſt, wenn er dieſe Beyſpiele abwechſelnd, im kräftigen ſo wie im milden Vortrage von dieſem ausführen läßt. Die Gegenſätze erſcheinen auf dieſe Weiſe, wie ſchon geſagt wurde, in voller Bedeutſamkeit; die Seele greift ſie hier ſo recht lebendig auf; und — was denn der größte Gewinn iſt — der Schüler lernt dieſelben Ideen mit manchfaltigſter Form geſtalten; er verkoſtet, was das iſt, volle Freyheit der Beherrſchung des Stoffes; und, bey einiger Regſamkeit des Geiſtes, entzündet ſich der Trieb in ihm, alles Aeußere durch die drängende Kraft ſeines Innern beleben, und beſeelen zu können. Sein Gemüth erhält Vertiefung, weite Entfernungen, in welchen es ſich reich ergießen kann; und es wird von dem Geiſte, von der Gefühlskraft des Lehrers, deren Umfang und Beſchaffenheit abhängen, wie weit der Schüler bey dieſer, dem Anſcheine nach, blos techniſchen Bildung im Geiſtigen ſchon fortſchreite. Und eben dieſes unvermerkte, abſichtslos erſcheinende Vorſchreiten gräbt ſich gerade am tiefſten der Seele ein. *)

Die reichſten Mittel der allſeitigen Kultur des Gemüthes bey ſeinem Schüler erhält aber der Lehrer, wenn er die energiſch ſich drängenden Gefühle der Kraft, und das ſanfte Verſchmelzen zarter Empfindungen in einem Strome der gemüthlichen Anregung verbindet. Die Formen davon ſind nothwendiger Weiſe, nach dem möglichen manchfaltigen Erguſſe der Gefühle verſchieden. So kann z. B. der kräftigſte Seelendrang im Anfange Statt finden, und ſich in die weichſten Regungen des Herzens verlieren. Eben ſo vermag ſich die weiche Empfindung bis zum höchſten Kraftgefühle zu ſteigern. Dieſe Steigerung mag ſich ſtufenweiſe wieder bis zum zarteſten Erguß herabſenken, oder die höchſte Kraft plötzlich in weiche Empfindungen zerfließen. Die Energie des ſich drängenden Gemüthes kann ſich mehrmalen heben und ſenken, und zuletzt in höchſter Fülle ſich verkünden, oder im mildeſten Tone entſchwinden. Wer wollte den unbeſchränkten Erguß des

---

*) Es iſt bereits ſchon oben, wo es ſich von der Bildung eines runden vollen Tones handelte, erinnert worden, daß der Ton, ſelbſt wo er ſich bis zum leiſeſten Hauch verliert, die gehörige Fülle beſitzen müße. Der Mangel an dieſer iſt nun der gewöhnliche Fehler der Schüler bey der Bildung eines leiſen Tones. Daher ſo häufig das Tonloſe dieſer Klänge, die eben ſo gehaltlos entſchwinden, als die verſchluckten, nicht gehörig hervorgehobenen Buchſtaben und Sylben in der Sprache. Ein anderer, hier ſich vorfindender Fehler iſt das zu ſchnelle Entwiſchen des Tones. Daß Beydes von dem Schüler nicht geſchehe, beſonders, daß er den Ton, beym Verlieren, bis zum letzten Hauch beherrſchen lerne, darauf wird der Lehrer ſorgfältigſt bedacht ſeyn.

menſchlichen Herzens durch beſtimmte Schranken beengen? — — Darum iſt es wohl recht gut, daß man für alle möglichen Formen dieſer verſchiedenen Verklärung des Innern in der Muſik nur die allgemeinſten Formen der Bezeichnung, der Steigerung durch crescendo — Wachſen — der Abnahme durch das gleichbedeutende decrescendo einführte, wofür man auch folgende Zeichen ſetzt, und zwar für das Zunehmen <, für das Abnehmen >, und für das Vereinigen von Beyden — in der Regel bey einer Tonbildung — <>. Doch da ſich die verſchiedenen Gemüthszuſtände der Kraft, ſowie des Milden, und die manchfaltigen Abſtufungen beyder nicht beſtimmt genug durch die angegebenen Bezeichnungen andeuten laſſen, ſo hat man folgende Ausdrücke aufgenommen, und zwar für die Kraft: Forte — ſtark — abgekürzt mit for. f. bezeichnet. Die geſteigerte Stärke wird mit più — mehr — oder assai for. — ſehr ſtark — fortissimo, ffmo, oder ff. — ſo ſtark als möglich — hie und da auch mit fff. angezeigt: die verringerte mit mezzo forte — halbſtark — oder mzf. mf. oder mz. voce — halbe Stimme — ferner mit poco forte. pf. po. f. — ein wenig ſtark — oder mit meno for. — weniger ſtark — men f.

Den Uebergang zum Leiſen bildet das sotto voce — mit gedämpfter Stimme — das einen Ton bedeutet, der ſich ſchon mehr dem Zarten nähert. Für dieſes ſelbſt ſind die Ausdrücke:

Piano — leiſe — abgek. pia. po. p. Die Steigerung zur Kraft wird angedeutet durch meno piano — weniger leiſe — menop. mop. ſo wie durch die ſchon oben bey der verringerten Kraft angegebenen Bezeichnungen mzf. pf: das Vermehren des Leiſen durch più, assai pia. — mehr, ſehr leiſe — pianissimo, ppmo. pp. — ſo leiſe als möglich — auch mit ppp. angezeigt.

Für das feſtere Anſchlagen eines Tones hat man die Bezeichnung von sforzato — den Ton ſtark angegriffen — abgek. sforz. sf., und ſoll dieß weniger, gelinder geſchehen, von rinforzando — verſtärkend — rfz.

Das Zunehmen des Tones beſtimmt das oben ſchon angeführte cresc., und das Abnehmen das decresc., ferner diminuendo, dimin. dim. — verminderend — calando, cal. — herabſinkend — mancando. manc. — nachlaſſend, vergehend — die noch ſtärkeren Grade des Verlierens smorzando, diluendo, smz. dil. — verlöſchend — morendo, mor. — erſterbend — u. ſ. w.

Soll nur der erſte Ton ſcharf angegriffen, und der darauf folgende wieder leiſe gegeben werden, ſo bezeichnet man dieſes mit fp. — ſtark ſchwach —. Soll die erſte Note ſchwach, die zweyte ſtark ſeyn, mit pia f: ſoll der Ton ſchwach anfangen, ſich verſtärken, und wieder verlieren mit p. f. p. u. ſ. w. Alle dieſe verſchiedenen Formen der Tonbildung müſſen nun von dem Lehrer mit dem Schüler auf die oben angegebene Weiſe durchgeübt, d. i. von jenem vor- und von dieſem nachgebildet werden; und der Erſtere darf nicht eher über dieſen wichtigen Punkt hinweggehen, bis der Letzte hierin recht feſt und gewandt geworden iſt. Es iſt hier derſelbe Fall, wie bey der Bildung der Deklamations-Schüler. Steht dieſen nicht eine tüchtige Vorbereitung in Hinſicht jeder Art der Tonbildung zur Seite, ſo werden ſie ſpäter, wo etwas Ganzes im Vortrage geleiſtet werden ſoll, bey aller Mühe und Aufopferung, doch nicht das leiſten, was ſie leiſten ſollen, und was ſie, durch jene unterſtützt, geleiſtet haben würden. Da ſoll ſich einmal die Stimme bedeutend und plötzlich in die Höhe ſchwingen. Ein andermal fordert die Darſtellung z. B. von etwas Schauerlichem die tiefſten Bruſttöne. Oft wechſeln ruhige Gemüthszuſtände mit energiſchen, wodurch ein gleicher manchfaltiger Wechſel der Haupt- und Nebentöne geſetzt iſt u. ſ. w. Wird ſich Alles dieſes gehörig ohne die erforderliche Vorübung geben laſſen? Und wenn der Vortragende, durch den Mangel an dieſer techniſchen Vorbereitung gezwungen, bey der wirklichen Darſtellung ſeine ganze Aufmerkſamkeit dem Herausbringen der mechaniſchen Tonbildung zuzuwenden hat, wird er nicht in geiſtiger Hinſicht erkalten müſſen? — Iſt dieſes nun ſchon bey der Deklamation ſo wichtig, ſo unentbehrlich, um wie viel mehr muß es dieß bey der Tonkunſt ſeyn, welche, nicht wie jene durch die allgemein verſtändliche Bedeutung der Worte unterſtützt, ihre Darſtellung blos durch dieſe verſchiedenen Tonbildungen und ihre Verbindung zu einem Ganzen geben kann! — Meiſterſchaft ſetzt unbedingte Herrſchaft über den Stoff voraus. Wer würde aber nicht über einen Maler lächeln, welcher, ohne die verſchiedenen Arten der Farbenmiſchungen genau ſtudirt, und ihre eigene Wirkung mit ſeiner Seele ergriffen zu haben, gute Gemälde ausführen wollte? — Die Nothwendigkeit dieſer Vorübung iſt daher augenſcheinlich, beſonders, damit der Schüler in der Zukunft bey irgend einer Art der geiſtigen Geſtaltung keinen Aufenthalt mehr erleide. Noch mehr: es zeigt uns die Erfahrung, wie oft — beynahe dürfte man ſagen in der

Regel — die vom Tonſetzer angegebenen Schattirungen des cresc. decresc. ſp. mzf. u. ſ. w. bey der Ausführung ſo vernachläßiget werden, daß nicht einmal das p. und f. beobachtet wird. Die Muſiker haben ſich häufig eine ſolche Nachläßig-keit angewöhnt, daß ſie oft, alles Mahnens ohngeachtet, doch nicht zur genauen, wenn auch nur mechaniſchen Beachtung dieſer Bezeichnungen zu bringen ſind; denn auf den Antheil der Seele bey dergleichen Ausführungen muß man, leider! ohnedieß in der Regel verzichten. Durch die erwähnte ſorgfältige, geiſtige Vorbildung unſerer Schüler iſt aber dieſem Uebel für die Zukunft abgeholfen. Dieſes ſorgſame Berückſichtigen jeder Bezeichnung iſt ihnen zur Natur geworden: ja ihre Seelenkraft iſt ſchon ſo vorgeübt, daß ſie mit aller Wahrheit und Wärme jede ſolche Geſtaltungsform ergreift, und ſie techniſch- ſo wie geiſtig-richtig wiedergibt.

Um zu dieſem Ziele zu gelangen, mag ſich der Lehrer — unvorgreiflich ſeiner beſſern Einſicht — des folgenden Verfahrens bedienen. Man laſſe den Schüler — ſ. T. V. F. 5. — einen Mittelton, den er in ſeiner vollen Gewalt hat, mit mittlerer Kraft, wie ſie demſelben ohne alle Anſtrengung zu Gebote ſteht, anſchlagen, und den Ton bis zum for. verſtärken. Denſelben Ton, mit mittlerer Kraft angegeben, laſſe man durch decr. bis zum piano verlieren. Dann gehe man vom mzf. durch for. zum ffmo., und eben ſo vom mzf. durch p. zum pp. Dann ſchreite man vom p. zum ff., und von dieſem zum pp. Schon das mechaniſche Einüben dieſer verſchiedenen Tonbildungen wird dem Schüler — wenn er es ohne Abſätze, wie es ſich gehört, ausführen ſoll — viele Mühe koſten. Doch es iſt nothwendig: einmal, damit der Schüler Herr von allen dieſen manchfaltigen Tonabſtufungen werde, und er den Ton beherrſchen lerne; dann, damit er alle dieſe verſchiedenen Tonbildungen vereinzelt kennen lerne, und ſie dann auch eben ſo, wo es gefordert wird, ausführen könne. Dazu dient das Beyſpiel Tab. V. Fig. 6. So gibt es der Fälle viele, wo ſich die Kraft bis zum höchſten Grade im cresc. erhebt, und dann plötzlich die Bezeichnung von p. eintritt. Hat ſich nun der Schüler nicht vorgeübt, dieſen Sprung ſogleich treffen, und die hiezu erforderliche Form der Tonbildung geſtalten zu können, ſo muß ja ſeine Darſtellung unzureichend und mangelhaft ausfallen. — Allerdings gehört hiezu viel Fleiß, Aufmerkſamkeit, und eine im Beherrſchen des Tones ſchon geübte Kraft. Deswegen kann auch dieſe Uebung itzt erſt, ohne Schaden des Schülers und ſeiner

Bildung, vorgenommen werden. Denn jede Tonbildung, die nicht mit Leichtigkeit, gewiſſermaſſen ohne alle, wenigſtens doch ohne alle ſtarke Anſtrengung, ausgeführt werden kann, iſt gefehlt und gefährlich. Es lehrt uns aber die Erfahrung, daß, wenn dieſe Art der Tonbildung ſchon gleich im Anfange — wie es häufig geſchieht — angewendet wird, die Schüler im Geſange und den Blasinſtrumenten, um einen ſtarken Ton beym Anſchwellen zu gewinnen, nicht allein die noch nicht geübten Bruſtwerkzeuge übermäßig anſtrengen, ſondern daß ſie auch, mit ihrer Kraft im Ausdauern noch nicht genug bekannt, dieſe Tonbildung ſchlecht geben, indem in der Regel der Ton beym Abnehmen ſich zu plötzlich verliert. Allein Alles dieſes iſt höchſt gefehlt. Das Erſte verdirbt die Geſundheit, und den Anſatz; indem die Schüler gerade das Wichtigſte nicht lernen, die Kunſt die Schwingungen in unvermerkten Stufen ſtärker und ſchwächer leiten zu können, woher dann die Organe beym Geſange, anſtatt ſie beym Wachſen des Luftſtromes immer mehr zu öffnen, und ſo den Ton in freyer, durch kein Preſſen der Organe gehinderter Luftſäule zu bilden, zuſammengedrückt werden, gerade ſo, wie bey den Rohrinſtrumenten das Rohr zuſammengepreßt, oder bey den Blechinſtrumenten das Mundſtück zu feſt an die Lippen gedruckt wird, woraus dann die ſo ſchlechten Töne ſich erzeugen. Das Zweyte iſt unrichtig; denn die Schönheit dieſer Tonbildung beſteht ja gerade darin, daß zwiſchen dem Ab- und Zunehmen ein richtiges Verhältniß iſt: und, ſollte dieſes im Anfange bey dem Schüler nicht gehörig hergeſtellt werden können, ſo iſt es ja noch weit beſſer, denſelben zu üben, den Ton lieber beym Verlieren länger anhalten zu können. Denn eben dieſes längere Anhalten beym Verlieren wird er ſpäter als Künſtler benutzen lernen, um durch eine eigene Beſeelung noch beſondere Wirkungen auf den Zuhörer hervorzubringen, oft, um der durch die ganze Tonbildung hervorgebrachten Erregung zuletzt noch den bedeutendſten Eindruck zu verſchaffen. Und auf Alles dieſes muß der Lehrer, bey dem Einüben dieſer Tonbildung, die genaueſte Rückſicht nehmen. Er wird daher, beſonders hier, häufig nachhelfen, vorſingen, oder vorſpielen, und nicht raſten, bis der Schüler dieſer Form, ſoviel es ſich thun läßt, Herr geworden iſt, und ſonach das Zu- und Abnehmen mit einer ſolchen techniſchen Geſchicklichkeit ausführt, daß dieſe itzt noch unbeſeelte Tonform doch ſchon dem Gehöre höchſt angenehm erſcheine, und die Seele des Hörers

ſchon itzt vergnüge, indem ſie die den Mechanismus beherrſchende Kraft des Ausführenden fühlt *).

Iſt dieſe Geübtheit im Mechaniſchen errungen, ſollte es dann noch ſchwer ſeyn, die Beſeelung des Schülers damit zu verbinden — ſeine Kraft beym cresc. zu ſteigern, dieſe beym decresc. zu mildern und in weiche, zarte Gefühle ausleiten zu laſſen? — Das läßt ſich, bey der bereits vorausgegangenen beſeelenden Uebung in den erwähnten Tonbildungen, deren Elemente verbunden, und nur mit reichen Abſtufungen vermehrt, dieſe neue Form bilden, nicht denken. Wird ja auch hier der Lehrer als väterlicher Freund Alles leiſten, was zur Ausbildung des Schülers beytragen kann. Er wird in dieſer Hinſicht dieſem die erwähnten Formen mit aller Beſeelung zuerſt vortragen, und ſie von ihm nachbilden laſſen; dabey wird er verbeſſern, denſelben beleben, erfüllen, erheben, bis ſich die nöthige Flamme entzündet, bis er ihn, wie es nun nothwendig, begeiſtert hat, und jedes Ab- und Zunehmen der reine Wiederklang ſeines Innern iſt. —

Was mit einem Tone gelungen, das werde nun mit mehreren eingeübt, wozu man das Beyſpiel Fig. 6 benutzen kann. — Darauf erſt werde der Schüler

---

*) Um ſo manchen Punkt durch möglichſte Anſchaulichkeit deutlicher zu machen, hat de Verf. ſchon mehrmalen ſich des Vergleiches mit der Behandlung auf der Violine bedient. Und auch hier mag daſſelbe geſchehen, um dieſes unvermerkte ſtufenweiſe Zu- und Abnehmen in der Tonbildung überhaupt noch genauer zu erklären. Wenn der Violinſpieler ein Wachſen ſeines Tones hervorbringen will, ſo wird er, um die Schwingungen der Saite zu vermehren und zu verſtärken, nothwendiger Weiſe die Theile der den Bogen führenden Hand, hauptſächlich des Gelenkes mehr anſtrengen, feſter anſpannen müſſen; denn durch dieſes feſtere Anſpannen kömmt ein verſtärkter Druck, durch dieſen ein vollerer Schwung der Saite. Dieſe feſt angeſpannten Theile werden dann immer lockerer, die frühere Anſpannung ſinkt allmählich — wenn ſich der Verf. dieſes Ausdrucks bedienen darf — in eine ſolche Weichheit beym decresc. zurücke, daß der Bogen ganz linde über die Saite herabgleitet. In dieſem unvermerkten Zuſammenziehen, Anziehen und dem gleichen immer zarteren Entfalten liegt daher bey den Geigern — das abgerechnet, was noch der Druck der Finger leiſtet — der Vortheil beym Herausbringen des cresc. und decresc. Dieß zeige der Lehrer dem Schüler, der ſich nun durch ſeinen eigenen Augenſchein von der Art der Ausführung dieſer wichtigen Form überzeugen kann. — Eben ſo muß der Sänger mit der Bildung ſeines Luftſtromes, eben ſo der Bläſer mit ſeinem Rohre oder den Lippen und der Art verfahren, wie er die Schwingungen dieſer leitet, verſtärkt und vermehrt, oder ſie ſchwächer werden läßt.

angewieſen, dieſe verſchiedene Form des Ab- und Zunehmens, vom leiſen Tone bis zum kräftigen, und ſo wieder bis zum zarten Verſchwinden zurückeleitend, in einer Tonbildung — beym Bläſer und Sänger in einem Athemzuge, beym Geiger in einem Striche — zu verbinden — ſ. T. VI. Fig. 1 — und eben ſo ſeelenvoll auszuführen. Daß das f. ff. nach der individuellen Kraft des Schülers berechnet ſeyn muß, und dieſe nicht zu ſehr anſtrengen darf, verſteht ſich ohnehin. — Daſſelbe übe man dann mit mehreren Tönen — ſ. F. 2 — mit der Scala, ſowie mit den verſchiedenen Intervallen, wobey der Verf. bemerkt, daß die untern Noten in den angeführten Beyſpielen für tiefere Stimmen gelten. Auch wird der Lehrer von ſolchen Inſtrumenten, welche dieſe nicht ganz vortragen können, z. B. vom Horn, der Trompete, ſelbſt die nöthige Aenderung vornehmen, oder die in den einzelnen Schulen gegebenen Beyſpiele benutzen. — Iſt dieſes mit dem Schüler durchgenommen, dann gebe man ihm die Beyſpiele T. VI. F. 3. u. 4, worin alle bisher erörterten und bereits eingeübten Tonbildungen vorkommen. Nur das angezeigte Schleifen und Stoßen iſt hier voraus noch zu bemerken. Das Schleifen — mit einem über die zu verbindenden Noten geſetzten Striche ⌒ angedeutet — verknüpft einige, mehrere oder auch viele Töne in einem Athemzuge bey Sängern und Bläſern, und in einem Bogenſtriche bey den Geigern. Die Sänger halten den auf die zu ſchleifenden Töne kommenden Vokal, ſowie die Bläſer den durch ihre beſondere Sprache bezeichneten an, ohne ihn zu wiederholen. Dieſes Letztere geſchieht bey dem Stoßen, wo der Vokal bey jeder Note mehr oder weniger ſcharf — im Geſange aber immer mehr gelinde — angeſprochen wird. Die Geiger heben durch ihren Bogenſtrich jede einzelne Note heraus. Dieſes Schleifen und Stoßen hat aber einen durchaus verſchiedenen Charakter, je nachdem es aus einem größeren oder geringeren Kraftgefühle, einer mehr oder weniger zarten Seelenſtimmung gefloſſen iſt. Nur bey dem Stoßen ſind in de Muſik drey verſchiedene Bezeichnungsarten eingeführt: die Striche ,,, für das ſchärfere, Punkte ... für das weichere Abſtoßen; und jene Art, welche zwiſchen dem Schleifen und Stoßen gleichſam in der Mitte liegt, bezeichnet man auch durch die Vereinigung dieſer beyden Formen, indem man das Verbindungszeichen über die Punkte ſetzt ⌒ wodurch ſonach das gelinde Anhalten des Tones beym Stoßen ganz deutlich angegeben iſt. Dieſe letzte Vortragsweiſe wird auch durch das über oder unter die Noten geſetzte Staccato — abgetrennt — angezeigt, was die Geiger durch

einen angehaltenen Bogenſtrich ausführen, in welchem alle ſo bezeichneten Noten gegeben, und ſo gleichſam verbunden werden, während doch jede einzelne Note durch einen kleinen abgeſetzten Stoß in dieſem ganzen Striche herausgehoben wird. S. h. die Violinſchule.

Dieſe verſchiedenen Arten des Stoßens ſind für eine richtige Ausführung höchſt bemerkenswerth. Erſtens iſt jede geſtoßene Note an und für ſich richtig ſchwerer zu geben, als die geſchliffene; denn ſie muß einzeln herausgehoben werden, in ihr muß ſich ſonach das zur Bildung eines Tones nöthige Anhalten, das auch bey der ſchnellſten Note nicht darf verſäumt werden, mit dem einzelnen Herausheben verbinden. Es ſoll ja ein Ton abgeſtoßen werden, dieſer muß alſo doch erſt vorhanden, und gebildet ſeyn. Und wegen der — man darf ſagen beynahe allgemeinen — Vernachläßigung in dieſem Punkte hört man die meiſten Paſſagen ſo ſchlecht ausführen, wovon noch in dem folgenden Abſchnitte näher wird gehandelt werden. Zweytens erfordert ja jede ſolche Art des Stoßens eine eigene Form der bereits entwickelten Tonbildungen. Ein ff. erfordert die möglichſte Kraft und Fülle: weniger das f., noch weniger das mzfr. Das p. will eine zarte, und das pp. eine noch zartere Tonbildung und Ausführung beym Abſtoßen. Und das iſt es, worauf hier hingewieſen, und warum dieſe Materie nun behandelt werden mußte, wo es ſich von der Tonbildung überhaupt, ihrer verſchiedenen Form und Anwendung handelt.

Nach dieſer vorausgeſchickten Erklärung kann nun der Lehrer die erwähnten Beyſpiele mit dem Schüler auf die ſchon ſo oft in Erinnerung gebrachte Weiſe techniſch, und dann techniſch-geiſtig durchgehen, und ſelbe recht tief der Seele deſſelben einprägen. — Sind ihm dieſe nicht genügend, ſo bieten ſo viele Stücke von guten Meiſtern, z. B. Haydn, Mozart, Beethoven, ihm die ſchönſte Gelegenheit zum Einüben der verſchiedenen Tonbildungs-Formen dar. Und ſollten dieſe letzten nicht reich genug angegeben ſeyn, dann mag er ſie, oder die bereits gegebenen vielen Beyſpiele, ſelbſt ſo bezeichnen, oder eigene ſchaffen. — Um den Lernenden in dieſem wichtigen Punkte recht feſt zu machen, kann man noch folgende zwey Uebungen mit ihm durchnehmen, die Fig. 1. T. VII und Fig. 2. angegeben ſind. Durch die erſtere lernt er in derſelben Tonbildung mehrmalen ab- und zunehmen: durch die zweyte die Form der Tonbildung durch Wachſen und Abnehmen bey allen einzelnen Tönen mit der allgemeinen Form des Ab- und Zuneh-

mens ſo verbinden, daß er dieſes Ab= und Zunehmen bey jedem einzelnen Tone gerade in dem Maaße ausführen lernt, wie es der Platz mit ſich bringt, auf welchem jeder in der ganzen Reihe ſteht. So iſt in dem erſten Beyſpiele bey Fig. 2 das Ab= und Zunehmen beym c am ſtärkſten, ſchwächer beym h a, und am ſchwächſten beym gis auszuführen. In dem folgenden Beyſpiele ſteigert es ſich nach h, und nimmt von dieſem aus wieder ab. In dem nächſten ſteigert ſich dieſe Form immer. In dem letzten erhebt ſie ſich vom p. zur geſteigerten Kraft, von welcher ſie bis zum pp. herabſinkt. Dieſe Uebung iſt für den Schüler höchſt vortheilhaft, denn dadurch lernt er jeden einzelnen Ton tragen, d. i. beym Anhalten durch die beherrſchende Seelenkraft in ſich und nach dem Verhältniſſe der Stelle bilden, bey welcher er vorkömmt, es ſey nun dieſe eine der Kraft oder des Milden, der Steigerung oder des Senkens. So wäre nun jede Form mit dem Schüler eingeübt, welche das Beherrſchen jedes einzelnen Tones und das dadurch geſetzte verſchiedene Bilden dieſes erzeugen kann. Und iſt die bisherige Uebung mit gehörigem Fleiße und Geiſte betrieben worden, ſo muß derſelbe Herr einer jeden Form ſeyn. Er muß gelernt haben, nicht allein die Kraft, ſo wie das Milde, in jeder Abſtufung zu geben, ſondern auch die Gegenſätze der Kraft und des Zarten zu verbinden; die Stärke durch Beymiſchung des Weichen, Milden zu veredlen, und ſie vor dem Auswuchſe in Rauhheit zu bewahren; dem Milden durch verhältnißmäßiges Beygeſellen der Kraft Würde, Vertiefung, Seelenfülle zu verleihen.

Will der fleißige Lehrer dem Schüler wohl, ſo wird er die gegebenen Beyſpiele auch in mehrere andere Tonarten verſetzen. So bildet ſich zugleich mit dem Geiſtigen das Techniſche in jeder Beziehung. Ueberhaupt ſollte dieſes Verſetzen, wo möglich, in alle Tonarten von dem Lehrer weder in einem der bereits entwickelten, noch zu erörternden Fälle verſäumt werden. Muß ja doch der Schüler in der Folge die Gewandtheit beſitzen, aus jedem Tone ſpielen zu können. Nun lernt er es ja ſpielend. Warum eine ſolche herrliche Gelegenheit zur Vorübung für die Zukunft hier verſäumen! — Zugleich dient dieſes dazu, daß die Bläſer die guten und ſchlechten Töne auf ihren Inſtrumenten, ſo viel möglich, in ein gleiches Verhältniß der Tongüte bringen lernen; daß der hellere Klang gegen den dumpferen mehr gemäßiget, der letztere heller gebildet werde. So werden ſie mit dem Guten und Schwachen ihrer Inſtrumente, bis auf das kleinſte

Tonverhältniß herab, bekannt, und erhalten die Gewandtheit, deren Vorzüge in der Zukunft benutzen, und die Schwächen decken zu können. Auch für die Geiger iſt dieſes äußerſt vortheilhaft. Sie bekommen eine bedeutende Geübtheit in den Griffen aller Art, welche durch das Spielen aus allen Tonarten erzeugt werden. Beſonders gewinnt der ſo ſchwache kleine Finger, der bey der Uebung, jeden Ton in Hinſicht ſeiner Tonfülle mit allen übrigen in ein gleiches Verhältniß zu bringen, nothwendiger Weiſe erſtarkt, und zur deutlichen und gleichen Ausführung Vieles beyträgt. Am Beſten iſt es freylich, wenn der Schüler ſelbſt die gegebenen Beyſpiele verſetzt. Der Verf. hat hierin Erfahrungen gemacht, welche einen jeden Lehrer zum genaueſten Beachten dieſes wichtigen Punktes auffordern ſollten. Er lernte Schüler kennen, auf dieſe Weiſe gebildet, welche Alles ſpielten, welchen nichts zu ſchwer war, weil ihre klugen Lehrer ſie Alles durch alle Tonarten durchüben ließen. Nun iſt ja das Meiſte in der Muſik nur Verſetzung, verſchiedener Wechſel derſelben Formen, was mußte alſo nicht durch dieſe fleißige Vorübung gewonnen ſeyn! — Welche Gewandtheit der Menſch dadurch erlangen könne, dafür nur ein einziges Beyſpiel. Der Verf. weiß zuverläßig, wie ein übrigens trefflicher Orgelſpieler, in dem Maaße oft betrunken, daß er nicht mehr gerade gehen konnte, doch im Stande war, die ſchwerſten ihm ganz unbekannten bezifferten Baßſtimmen nicht allein mit größter Vollkommenheit ausführen, ſondern auf der Stelle in jede andere Tonart trans- oder ſupponiren — höher oder tiefer verſetzen — zu können. Kann man nun dieſes bey gehemmter Geiſteskraft, was iſt nicht möglich beym freyen, vollen Gebrauche dieſer? — Eben ſo wird der Lehrer dieſe Beyſpiele, wo ſie dem Umfange der Stimme oder des Inſtrumentes nicht zuſagen, in eine andere angemeſſene Tonlage bringen. — Zugleich macht der Verf. denſelben darauf aufmerkſam, daß, nachdem bey dieſen Tonbildungen von den Sängern und Bläſern viel Luft verbraucht wird, er den Schüler ſo oft Athem ſchöpfen laſſen ſoll, als es zur Erreichung des nun vorgeſteckten Zieles nothwendig iſt. Doch iſt es ſehr gut, wenn dieſes bey den Einſchnitten eines Gedankens — größeren oder kleineren — ſich thun läßt. Zum Ueberfluſſe hat auch der Verf. durch kleine Querſtriche angedeutet, wo man, ohne dem Sinn zu ſchaden, ſich mit friſchem Athem verſehen kann. Das mag denn der Lehrer nach der Beſchaffenheit des Schülers benutzen; manchen Querſtrich übergehen, wo die Kraft des Schülers es duldet; manchen beyſetzen, und ihn öfter Athem ſchöpfen laſſen, wo es

ſeine beſchränktere Kraft erheiſcht. Uebrigens ſind die näheren Vortheile beym Athemholen in der Lehre vom Vortrage enthalten, wo ſie nachzuleſen ſind. Nur dieſes Wenige will der Verf. für die itzigen und nachkommenden Fälle bemerken: daß man nur dort Athem ſchöpfen darf, wo der Gedanke nicht unterbrochen wird, z. B. bey Pauſen; nach längeren Noten, bey welchen ſich der Sinn mehr oder weniger ſchließt, wo man dann dieſen etwas an Zeitwerth nimmt, — ſie nicht ganz voll aushält — und die dadurch gewonnene Zeit auf das Athemholen verwendet; häufig vor dem Eintritte eines neuen Taktes; bey jedem — größeren oder kleineren — Einſchnitte eines Geſanges, einer Paſſage, oder irgend einer muſik. Figur u. ſ. w. Nebſtdem ſey man darauf aufmerkſam, daß dieſes Athemholen bey jeder ſchicklichen Gelegenheit geſchehe, damit ſich die Kraft des Schülers nicht erſchöpfe; und dann in unvermerkten, ſanften, gemäßigten Zügen, mit beſtändiger Rückſicht auf ſparſame Verwendung der eingeathmeten Luft. — Nebſtdem will der Verf. hier noch für die Schüler erinnern, daß ſie ſich nicht immer — man dürfte beynahe ſagen ſelten — auf die Bezeichnung der verſchiedenen Art des Stoßens verlaſſen ſollen. Da ſtehen oft Punkte, wo Striche ſeyn ſollten, Striche ſtatt Punkte, und die zartere Art des Stoßens iſt — die Muſikalien für Saiteninſtrumente etwa ausgenommen — ohnedieß ſelten angegeben. Der Charakter der Stelle, der Kraft oder Milde, und der Grad von dieſen muß hier entſcheiden, und die kräftigere oder zartere Ausführung beſtimmen, worüber das Nähere in der Lehre vom Vortrage zu finden iſt.

Nachdem nun bisher der Schüler im Geben und Beherrſchen jeder Tonbildungs-Form bey den einzelnen Tönen iſt geübt worden, ſo wendet ſich der Unterricht zur Behandlung des Tragens — dieſes Beherrſchens — bey mehreren Tönen.

So wie der Deklamator nicht allein die Gewandtheit beſitzen muß, in jeder Art der Tonbildung bey den einzelnen Sylben und Worten das Bild von dem zu geben, was das Wort dem Begriffe nach bezeichnet — z. B. in der weichen Tonbildung das zarte Gefühl, welches der Sprachgebrauch durch das Wort Liebe bezeichnet — ſondern auch mehrere Worte, oft einen ganzen Satz, in einem Luftſtrome manchfaltig und mit bedeutender Seelenfülle zu geſtalten im Stande ſeyn muß, wenn er als Künſtler auftreten will: ſo iſt es auch bey dem muſik. Künſtler, und zwar hier noch weit mehr der Fall. So wie

aber ferner Jener, um dieß beym Vortrage zu können, ſich lange und mit allem Fleiße muß vorbereitet haben: ſo wird bey dem muſik. Schüler oder Kunſtjünger daſſelbe erforderlich ſeyn. Was würde er auch außerdem leiſten? — Bietet nicht auch hier die Erfahrung uns belehrende Beyſpiele in Menge dar? — Sollte es nöthig ſeyn, den Lehrer auf das große Bedürfniß einer ſolchen Vorbildung, auf die Nachtheile einer Vernachläßigung hierin — wie wir ſie leider! ſo oft antreffen — aufmerkſam zu machen? —

Durch dieſes Verbinden, Verſchmelzen der einzelnen Töne erhält erſt der Geſang wahre Haltung; die einzelnen Theile ründen ſich zu einem Ganzen; die manchfaltigen Uebergänge, Ueberleitungen von einem Tone zum andern, verleihen dem Ganzen reiche Geſtalt, einen eigenen Reitz, und laſſen uns ſo wahr und ſo tief das Gemüth des Vortragenden ſchauen; bey langſamer Ausführung erhält das Ganze ſo viele Ruhe, die — wo ſie mit der nöthigen Wärme beſeelt iſt — von der Seele ſo gerne aufgenommen wird, als charakteriſtiſches Bild des menſchlichen Strebens, als Zielpunkt der menſchlichen Verklärung; ja ſelbſt bey geſchwinden Stellen kann durch geſchickte Anwendung dieſer Haltung, dieſes Tragens, jene Ruhe mit vieler Wirkung einverleibt werden; und ſo erhält hier der Vortragende, iſt er nur einigermaßen Herr dieſer Form, eine treffliche Vorübung zur bedeutenden künſtleriſchen Geſtaltung für die Folge.

Wegen dieſer allſeitigen Anwendung des erwähnten Verbindens — Tragens — der Töne, das langſam, etwas ſchneller, ganz ſchnell, kurz, in jeder möglichen Form kann ausgeführt werden müſſen, je nachdem es der manchfaltige, in der Lehre vom Vortrage näher entwickelte Charakter der verſchiedenen Gemüthszuſtände erfordert, muß nun dieſe Kunſt der Verbindung der Töne mit dem Schüler nach allen möglichen Abſtufungen, durch alle Intervalle durchgeübt werden.

Wir beginnen mit jener Art der Ausführung, welche ihm die leichteſte ſeyn mag. Und dieſe iſt, wo die Ueberleitung ſchnell geſchieht. Wird nur hiebey darauf geſehen, daß bey dem Uebergange noch Haltung des überleitenden Tones ſich vorfindet, d. i. daß dieſer nicht blos geradezu hinübergezogen, geriſſen, geſchleift, geſchleppt wird, ſondern bey dem auch noch ſo ſchnellen Uebergange jenes Anhalten erhält, welches das einem jeden Tone nothwendige Bilden — wovon ja oben ſo Viel geſprochen wurde — fordert; ſo

wie, daß auf der andern Seite die Ueberleitung nicht zu träg, widerlich durchziehend d. i. durch die zwiſchen liegenden Töne gleichſam durchſtöhnend ausgeführt wird — ſo iſt hier wenig Unrichtiges mehr zu beſorgen. Für dieſe Art des Tragens, des Uebergangs, dient die Bezeichnung durch die bey Fig. 3. T. VII. den verſchiedenen Intervallen beygeſetzte Sechzehntheils-Note. — Geht es ſchnell richtig, dann wird es langſamer eingeübt, ſo, daß die Uebergangs-Note immer mehr Zeitwerth erhält. Für das langſame Ausführen kann man ſich der beygeſetzten Achttheils-Note bedienen. Nun läßt man die Grade des Uebergangs nach und nach ſo langſam werden, daß die Ueberleitungs-Note an Zeitwerth beynahe einer geſchwinden halben Note oder einem langſamen Viertheil gleich wird; wobey es ſich übrigens von ſelbſt verſteht, daß auch die erſte und letzte Note in gleichem Maaße in Hinſicht des Zeitwerthes verlängert werden. Die Vortheile, welche ſich auf dieſe Weiſe für den Schüler entwickeln, ſind — ohne ſelbſt die oben entzifferten mit in den Anſchlag zu bringen — höchſt wichtig. Wie wird er nicht für den Vortrag eines jeden Geſanges, in jedem Zeitmaaße, vorbereitet! Welche Feſtigkeit im Beherrſchen jeder möglichen Tonbildung, jeder Verbindung der Töne erhält er nicht! Wie muß die Bruſt bey dem Bläſer und Sänger durch ſolche häufige Uebungen erſtarken! Wie werden die Stimmorgane des Letzten gebildet, welche Schwungkraft, Gewandtheit im Zuſammenziehen und Ausdehnen, Verengern und Erweitern erlangen ſie nicht! Wie feſt wird der Strich bey den Geigern! Welche Gewandtheit im ſtraffen Anziehen und weichen Entfalten ſeiner Theile erringt das Gelenk! Wie wird der Arm jedem Seelenerguſſe unterthan, für jede Richtung und Beugung vorgeübt! — Iſt dieſes durch alle Abſtufungen bis zum langſamſten Grade gelungen, dann übe man den Schüler im ſehr ſchnellen Ausführen der Ueberleitung, was durch die dreymal geſtrichene Note angedeutet ward. Denn dieß iſt — wenn noch die gehörige Haltung ſich vorfinden, und der Ton, wie es ſchon oben vorkam, nicht nur angedeutet, ſondern ausgebildet ſeyn ſoll — ſehr ſchwer, weswegen man es ſelten gut hört. Alle dieſe Uebungen werden zuerſt mit Wachſen und Abnehmen — wie es Fig. 3. durch die beygeſetzten Ziffern angegeben iſt — dann mit feſtem Anſchlage beginnend und ſich verlierend — ſ. Ziffer 2 — und endlich leiſe anfangend und bis ans Ende wachſend ausgeführt, wie es bey Ziffer 3 genau bezeichnet iſt. Auch kann der Lehrer dieſes Wachſen und Abnehmen bey einer Tonbildung mehrmalen abwech-

STAATSBIBLIOTHEK BAMBERG

ſeln laſſen, überhaupt die verſchiedenen oben entwickelten Formen der Tonbildung mit einmiſchen, um ſo den Schüler recht gewandt für jede künftige Ausführung herzuſtellen. So wird er, um denſelben ſo recht davon zu überzeugen, wie ſich die bisher entwickelten zwey Arten des Tragens unterſcheiden, alle dieſe Verhältniſſe abwechſelnd auf beyderley Weiſe ausführen laſſen. Denn dieſe beyden Formen muß der Schüler durch alle Intervalle hindurch in ſeiner Gewalt haben, indem er ja ſonſt jene reiche Geſtaltung zu geben nicht vermag, welche — wie es ſich weiter unten noch zeigen wird — durchaus zur Weſenheit der künſtleriſchen Ausführung gehört. Was würde auch eine Darſtellung für eine Wirkung erzeugen können, die entweder durch zu häufig angebrachte Verſchmelzungen der Töne zu ſehr in Weichheit herabſänke, oder, das Einmiſchen dieſer weicheren Verbindungen vernachläßigend, der einſeitigen Kraft zu ſehr ſich hingäbe? — Gehört auch eine ſolche fehlerhafte Anſicht, ein ſolches Mißverſtehen zu den täglichen Erſcheinungen des Lebens; jene zu berichtigen, vor dieſem zu bewahren, das iſt ja eben unſere Abſicht, und nur einigermaßen dieſes Ziel erreicht zu haben, was könnte lohnender für den Verf. ſeyn? Die Noten ſind allgemeine Zeichen, der manchfaltigſten Deutung fähig. Je intereſſanter und reicher dieſe der darſtellende Künſtler aus der Bezeichnung entwickelt, deſto größer iſt er, wie es ſchon oben geſagt ward. Und damit er dieſes könne, muß er ſchon auf dieſe Weiſe gleich im Anfange gebildet werden. Jeder Geſang bewegt ſich entweder ſtufen- oder ſprungweiſe — durch die verſchiedenen Intervalle. Beydes iſt in der Regel gemiſcht. Wenn nun unſer Schüler das Beherrſchen des Tones nach jeder Form in ſeine Gewalt bekam, wenn er jedem Tonzeichen durch die manchfaltigſte Art der Geſtaltung die reichſte Deutung zu verleihen angewieſen und geübt ward, wäre er nicht auf dieſe Weiſe für jeden möglichen Fall vorbereitet? Könnte er ſich noch in die Eintönigkeit der Ausführung verirren? Er, der den einfachſten Tönen die reichhaltigſte, ſeelenvolle Bedeutung abzugewinnen lernte? — Das läßt ſich nicht denken. Und damit dieſes nicht geſchehe, ſo ſorge der Lehrer, daß der Lernende Alles auf die bezeichnete, ſo wie die oben durchgeführte Art einübe. Er verſetze dieſe Beyſpiele durch die verſchiedenen Tonarten, um auch zugleich die äußere Fertigkeit und Gewandtheit zu pflegen, und raſte nicht, bis demſelben das Beherrſchen oder Tragen des Tones nach allen Formen und Abſtufungen zur Natur geworden iſt *).

*) Daß die bezeichneten Intervalle nach der Verſchiedenheit der Stimmen und Inſtrumente tiefer anfangen, vielleicht mehr in die Höhe gehen müſſen, oder ſelbſt der angege-

Doch würde man ſich irren, wenn man glauben wollte, jeder weichere Geſang, der ſich in ſolchen Verhältniſſen bewegt, ſey auf die angegebene Weiſe vorzutragen. Im Gegentheile fordert es die ſchon ſo oft berührte nothwendige reiche Geſtaltung, daß die Formen der Darſtellung in gehöriger und möglichſter Manchfaltigkeit abwechſeln. Läßt ſich doch der manchfaltigſte Ausdruck, durch Verbindung mehrerer ſolcher Töne, ohne *dieſes Ueberziehen* geben, wie es Tab. VIII. Fig. 1. durch

---

bene Umfang zu beſchränken ſey, dieß wird der Lehrer ohnedieß berückſichtigen, und überhaupt das Gegebene dem Bedürfniſſe ſeines Schülers anpaſſen. Auch mögte es ſehr gut ſeyn, wenn dieſe Verhältniſſe, in die Molltonarten verſetzt, geübt würden, ſo wie es bereits mit der angezeigten Scala geſchah. — Zugleich muß der Verf. bemerken, daß er abſichtlich nur *zwey* Formen des Tragens, oder des Bildens des Tones bey dem Abſteigen, angab. Es läßt ſich zwar die bey Fig. 3 durch die Ziffer 3 angezeigte auch beym Herabgehen anwenden; allein der Fall iſt ſelten, und, wird dieſes Anwachſen in die Tiefe hinab nicht mit *vieler Mäßigung*, mit *reifem Geſchmacke* ausgeführt, ſo iſt es wirklich unausſtehlich. Daher die von den Geſang-Lehrern — und die Geſangſchule iſt ja die *allgemeine* Lehrerin — mit Grund aufgeſtellte Regel: daß der Ton beym *Aufſteigen* wachſe, und beym *Abſteigen abnehme*. Um ſich von der Richtigkeit dieſes im *Allgemeinen* aufgeſtellten Grundſatzes zu überzeugen, laſſe man nur irgend ein Intervall z. B. die Quinte, Sexte u. ſ. w. ſo ausführen, daß der unterſte Ton mit voller Kraft, oder nur im bedeutenden Anwachſen ertöne; welches Mißbehagen werden wir nicht empfinden! Der Grund davon iſt ſehr einleuchtend. Die oberen Töne haben ohnedieß jene Fülle nicht, wie die unteren, woher ihnen, um das nöthige *Gleichgewicht* der *Tonfülle* herzuſtellen, durch *Vermehrung der Stärke* nachgeholfen werden muß; nun wird aber dieſes Mißverhältniß durch die erwähnte Art des Vortrages noch vergrößert, da muß ja wohl dieſes Unangenehme entſtehen. Auch fällt der Accent auf die erſte Note. Es iſt aber ein allgemeines Geſetz im Sprachvortrage überhaupt, daß alle accentuirten Worte oder Sylben durch eine ſtärkere Betonung — in der Wortſprache noch durch ein Emporheben in die Höhe, und, bey bedeutungsvollem Bezeichnen, durch das Einſchalten einer kleinen Pauſe nach dem hervorgehobenen Worte — müſſen gegeben, dafür dann die nächſte Sylbe oder die darauf folgenden Redetheile überhaupt ſchwächer vorgetragen werden; und auch dagegen iſt auf die erwähnte Weiſe gefehlt. Da man nun nicht immer darauf zählen kann, daß gegebene Grundſätze mit der nöthigen Unterſcheidungs-Kraft angewendet werden; der ſchon weiter vorgerückte Muſiker für ſich ſchon die zuſtändigen Ausnahmen zu machen weiß: ſo konnten nur dieſe beyden erwähnten Formen beym Abſteigen angezeigt werden. — Zugleich will der Verf. auf die Berückſichtigung einer anderen, oben ſchon angeführten, Regel hinweiſen. Es iſt dieſe: daß man den Uebergang, die Ueberleitung bey *näher* liegenden Intervallen, Sekunden, Terzen u. ſ. w. *langſamer*, bey *entfernteren ſchneller* gebe. Die Gründe ſind folgende. Um einem Geſange, der außerdem zerſtückt, abgeriſſen, ohne den nöthigen Zuſammenhang erſcheinen würde, mehr Haltung,

die Ziffern 1, 2, 3, 4 angezeigt iſt: wo die Ziffer 1) eine einfache Darſtellung, ohne beſondere Schattirung, bedeutet, bey der alſo der Ton mit *voller Kraft* ausgezogen, ſowie in *gemäßigter Tonfülle*, oder mit *Zartheit* bey beyden Noten kann gegeben werden. Bey Ziffer 2) iſt das Anſchwellen bey der erſten Note, und der nächſte Ton wird zart genommen. Bey Ziffer 3) ſchlägt der untere Ton feſt an, und hebt ſich mild in die Höhe. Bey Ziffer 4) erhält die ganze Stelle dadurch, daß die erſte Note etwas kürzer abgeſtoßen, dafür die zweyte angeſchwellt und mild zur dritten herabgeſenkt wird, ſonach durch die verſchiedene Accentuation eine ganz andere Deutung. Und wie viele verſchiedene Arten der Geſtaltung laſſen ſich nicht noch angeben, welche alle der darſtellende Künſtler ſo wahr, ſo trefflich zu ſeiner Ausführung benutzen kann! Wer wollte auch der ſo reiche Formen ſchaffenden Kraft des begeiſterten Künſtlers ſolche hemmende Vor-

---

Verſchmelzung, feſtere Verbindung zu verleihen, dafür dient das Tragen überhaupt, beſonders die zweyte Art deſſelben, von welcher wir gegenwärtig handeln. Wird nun der Uebergang zwiſchen zwey nahe liegenden Verhältniſſen *geſchwind* ausgeführt, ſo iſt ja jenes beabſichtigte Halten, Verſchmelzen, feſtere Verbinden nicht vorhanden; denn es iſt zu wenig Ton-Raum — wenn man ſich dieſes Ausdrucks bedienen darf — zu durchlaufen: folglich *muß dieſes Wenige* mit *deſto mehr Anhalten ausgefüllt* werden. Man laſſe den Schüler dieß nur einmal langſam und dann ſchnell verſuchen, und er wird ſich ſelbſt davon überzeugen. Wird dafür der zwiſchen zwey entfernteren Intervallen liegende Tonraum *langſam* durchgangen, ſo muß ein unangenehmes, träges, widerliches Durchziehen entſtehen, wie wir es leider! von Vielen ausführen hören, welche dieſe Regel nicht kennen, oder ſie zu benutzen zu ungeſchickt ſind. Aeußerſt ſchädlich iſt dieſes, wenn ſolche üble Gewohnheiten bey Lehrern oder Lehrerinnen des Geſanges ſich vorfinden, welchen es dann von den Lernenden ſo leicht und unvermerkt nachgeahmt wird. Doch findet dieſe Regel ihre nicht ſeltene Ausnahme, z. B. wenn ein kräftiger Seelendrang eine raſche, energiſche Ausführung fordert, wo alſo der Uebergang, ſelbſt bey den *nächſten* Intervallen ſchnell gegeben werden muß; oder im entgegengeſetzten Falle, wo ein milder, ſehnſüchtiger Character, der Ausdruck ſüßer Gefühle die Ueberleitung ſelbſt bey den *entfernteren* Verhältniſſen verlängert, um die Wahrheit, Tiefe und Innigkeit der Anregung des Gemüthes in den gehaltenen weichen Tonformen wieder erſcheinen zu laſſen. Darum gehört wohl eine gleiche geiſtige Kraft dazu, um Vorſchriften *anzuwenden*, als um ſie zu *geben*. Und eben darum wird der Lehrer bey jeder Gelegenheit nicht blos die Grundſätze dem Schüler eröffnen, ſondern ihm auch die *Gründe* dieſer Sätze — wie es ſchon das Wort verlangt — entwickeln, und ihn mit dem *Geiſt* dieſer vorher ſchon eben ſo erfüllen, wie der kluge Gärtner auch erſt das Feld herrichtet, ehe er ihm den Saamen anvertraut, der ihn mit köſtlicher Blüthe und Frucht erfreuen ſoll.

ſchriften geben? Wer mag es ſich herausnehmen, den Flug des Genius durch ſolche Gränzen beengen zu wollen? —

Nein! Unſer Schüler werde vor jeder Einſeitigkeit bewahrt. Er ſoll die wichtigſten Formen kennen lernen; er ſoll ihrer Herr werden, damit er ſie dann anwenden könne, um ein reiches Gemälde zu entwickeln, um in dem zweckmäßigen manchfaltigen Gebrauche derſelben ſowohl die Kraft ſeines Geiſtes, als die Richtigkeit einer erhaltenen guten Unterweiſung zu bewähren.

Um ihn hierauf hinzuleiten, um demſelben zu zeigen, wie die richtige Anwendung der bisher entwickelten Formen zur reichſten interreſſanteſten Geſtaltung führt, wurde das Beyſpiel Tab. VIII. Fig. 2. beygeſetzt, das wir, zur Erleichterung manches Lehrers, hier genauer zergliedern.

In dem erſten Takte bey a) iſt durch das Forte, ſo wie durch die angezeigten Striche, eine kräftige Accentuation der einzelnen Noten bezeichnet, was der Schüler gleich im Anfange, bey der Bildung des kräftigen Tones, einübte. Würden auch Punkte hier ſtehen, ſo müßte doch die Ausführung eben ſo geſchehen, weil es der auszudrückende energiſche Gemüthszuſtand fordert. Jede Note wird feſt angeſchlagen, der Ton voll unterhalten, — mehr oder weniger, je nachdem es der raſchere oder würdigere, majeſtätiſche Charakter der gemüthlichen Erfüllung verlangt — und nach der ausgehaltenen Note kömmt eine kurze Pauſe, durch welche die herausgehobene Note erſt ihre volle Wirkung erhält. Je mehr man nun die Note — oder die Noten — herausheben will, deſto länger — doch nicht zu lange — iſt der durch die eingeſchobene Pauſe hergeſtellte Abſatz, was bey a) durch die doppelten beygeſetzten Pauſen bezeichnet iſt. Dieß iſt als Regel beym Abſtoßen überhaupt gültig, jedoch ſo, daß in dem Maaße, in welchem die Kraft des Ausdruckes ſich vermindert, auch die Kraft und Feſtigkeit des Anſtoßes nachläßt, und die Pauſe ſich an Zeitwerth ſo verringert, daß beym Staccato es oft noch weniger als ein Vierundſechzig-Theil beträgt. Es könnte auch ein ſchnelles Verbinden durch das Portamento der zweyten Art von der erſten Note c zur zweyten g Statt finden, wie es bey a) angezeigt iſt; aber dieſes müßte mit vieler Energie ausgeführt werden, weil ſonſt der hier zu gebende Charakter nicht aufgegriffen wäre. Daſſelbe feſte Anſtoßen iſt im 2ten Takte bey b); nur iſt hier darauf zu ſehen, daß noch Tonfülle genug bey den ſo kurzen Noten ſich vorfinde, was hier, ſo wie bey allen ſchnell auszuführenden Noten überhaupt, beſonders zu beachten iſt. Bey c) tritt ein weicher Ge-

müthszuſtand ein; daher iſt eine zarte Verſchmelzung der Töne an ihrem Platze; daher das Portamento der zweyten Art, mild auszuführend, und zwar, da es einnahe liegendes Verhältniß iſt, nicht ſo ſchnell, ſondern mit einer Haltung, die dem darzulegenden weichen Charakter entſpricht, wenn gleich die Ueberleitung durch eine Sechzehntheils-Note bezeichnet iſt. Würde dieſelbe Form des Verbindens — des Portamento — auch bey d) angewendet, ſo erhielte dieſe Stelle zu viele Weichlichkeit — ein Fehler in der Kunſt, ſo wie im edleren Menſchenleben — zu viel Eintöniges; daher muß ſie ganz einfach, und nur mit der angegebenen Schattirung ausgeführt werden. Aber im vierten Takte bey e) iſt durch eine zarte Ueberleitung, die etwas ſchneller oder auch langſamer geſchehen kann, — wie dieß die zweyfachen Uebergangs-Noten anzeigen — dieſer zarte Charakter darzuſtellen; denn beſonders am Schluſſe fordert in der redenden Kunſt jede Darſtellung eindringende Beſtätigung. Daß das bey d) angezeigte Schleifen mit möglichſter Weichheit vom Schüler ausgeführt werde, darauf wird der Lehrer für ſich ſchon ſehen. Allein es mögte nicht überflüßig ſeyn, den Erſteren darauf aufmerkſam zu machen, daß, ſo wie für das Stoßen verſchiedene oben ſchon bezeichnete, und in dieſem Beyſpiele im 1, 2, 11, 12, 13, 14, 38ten bis zum 44ten Takt angegebene Arten ſich vorfinden, die ihren beſonderen Charakter haben, und damit ihre eigene Anwendung fordern, derſelbe Fall bey dem Schleifen ſey. Nur iſt das richtige Darſtellen hier ſchwieriger, weil die verdeutlichende Bezeichnung mangelt, indem auch das Verſchiedenſte durch dieſelbe Form des Verbindungs-Striches angezeigt iſt. So wie alſo beym Stoßen die größere Kraft durch feſtere Accentuation der einzelnen Noten und Figuren ſich darſtellt, eben ſo iſt bey jenen Stellen, in welchen ſich das Gemüth im Drange energiſcher Gefühle ergießt, das Schleifen weit feſter, beſtimmter, und, wie es in Hinſicht des Stoßens ſchon oben bey a) erklärt wurde, mit mehr oder weniger kurzen eingeſchobenen Pauſen auszuführen, je nachdem auch hier ein mehr raſcher oder gehaltener Gefühlsdrang ſich entfaltet, wie es in dieſem Beyſpiele beym 24ten und 48ten Takte vorkommt. So wie aber, beym Nachlaſſen dieſer Kraft, ſich immer mehr Haltung mit dem Abſtoßen verbindet, eben ſo wird das Schleifen in demſelben Falle immer weicher; die einzelnen Töne ſchmelzen mehr ineinander, wie es z. B. im 27ten und 51ten Takte angegeben, und auf dieſe Weiſe einzuüben iſt. Jede Geſtaltung, jedes Bilden irgend einer Form beym Vortrage hängt daher von dem Cha-

rakter jener Stelle ab, bey welcher ſich dieſe Form vorfindet. Dieſer Grundſatz, welcher erſt bey der Lehre vom Vortrage ſeine volle Rechtfertigung erhält, mag hier ſchon zur Belehrung des Schülers angewendet werden, damit er, was ſo vielen, man darf es ſagen, den meiſten Muſikern fehlt, unterſcheiden, und Alles am gehörigen Platze benutzen lernt. Es ſind ohnedieß, ſowie beym Stoßen zwiſchen der kräftigeren, minder kräftigen, und weicheren Art, ſo auch beym Schleifen zwiſchen dem vollen energiſchen Drange und der zarteſten Verſchmelzung unzählbare Stufen und Uebergänge, welche durch die Eigenheit und verſchiedene Wärme der gemüthlichen Anregung gegeben ſind: was ſoll man aber noch von einer Darſtellung halten, in welcher ſich nicht einmal die Berückſichtigung der angeführten Abſtufungen zeigt? Wo iſt hier noch an eine Beziehung auf Kunſtdarſtellung zu denken? — Daß der Schüler mit dieſen verſchiedenen Geſtaltungsformen vertraut werde, daß er ſie gehörig unterſcheiden, und am richtigen Platze anbringen lerne, nochmehr, daß er auch mit ihrem manchfaltigen Geiſt beſeelt werde — dazu kann, dazu ſoll das angegebene Beyſpiel dienen. Und es wird, es muß es, wenn der Lehrer mit der nöthigen Belehrungs- und Beſeelungskraft daſſelbe mit dem Schüler und zwar ſo lange durchgehet, bis er den Geiſt von jeder dieſer Formen und Bezeichnungen in ſein Inneres aufgenommen, und ſich mit dieſem erfüllt hat. — So wird er denſelben mit erhebender Schwungkraft durchdringen, wenn er die Stelle bey f) mit aller Energie ergreift, die Ueberleitung mit Schnelle ausführt, nach derſelben eine kleine Pauſe anbringt, die erſte Note im 5ten Takte mit Feſtigkeit anſchlägt, gleichſam auf ihr ruht, und ſo dieſe volle ſtarke Anregung des Innern in jedem einzelnen Tone ausſtrömen läßt. Daher muß die Figur mit punktirten Noten bey g) ſo kräftig und ſcharf geſöndert als möglich, und, wie es bey h) angezeigt iſt, gegeben werden; denn, ſo wie alle Formen, ſo erhält nothwendiger Weiſe auch dieſe die Art ihrer Darſtellung von der — hier ſehr energiſchen — Stelle, bey welcher ſie vorkömmt. Im 6ten Takte nimmt die Kraft immer mehr ab, und im 7ten iſt nur noch halbe Stärke vorhanden. Wohl könnte man die Stelle bey i) mit dem Tragen 2ter Art ausführen; allein würde ſo nicht die im 9ten und 10ten Takte angegebene weiche Darſtellung an der nöthigen Wirkung verlieren? Beſſer iſt es alſo, dieſe Noten hier einfach zu verbinden, — welches wir in der Folge immer mit der dritten Art des Tragens bezeichnen wollen — was, geſchieht es

mit gehöriger Haltung der einzelnen Töne, eine ſehr gute Wirkung erzeugt, die noch durch das Anſchwellen und ſanfte Verlieren der zwey Noten im 8ten Takte viel Intereſſantes erhalten kann. Dann hebt ſich der weiche Charakter im 9ten und 10ten Takte heraus, welcher durch das Tragen 2ter Art, und zwar bey k) wegen des entfernter liegenden Verhältniſſes etwas ſchneller, und bey l) in Rückſicht der nahen Sekunde langſamer zu gebend, ſeine vollkommene Geſtaltung erhalten mag. Im 11ten und 12ten Takte iſt dann die mittlere Art des Stoßens zu berückſichtigen, welches hier bey einer Piano-Stelle nothwendiger Weiſe einen weit milderen Charakter erhält. Noch zarter wird die Ausführung im 13ten und 14ten Takte, wo daß Stoßen ſo viel Anhalten in der Betonung erhält, als es nur möglich iſt. Dieſe Unterſcheidung iſt auch beym Darſtellen des rfz. bey m) und jenes bey n) nothwendig, wovon das zweytere weit gelinder als das erſtere zu geben iſt. — Eben ſo manchfaltig iſt auch das fz. zu behandeln, wenn es im mzf. fo. ffmo. p. pp. — ſ. d. 43 und 46ten Takt — u. ſ. w. vorkömmt. — Hat ſich die Kraft vom 6ten bis zum 15ten Takt immer mehr, bis zum Verlöſchen, vermindert, ſo tritt ſie nun bey o) in ihrer Fülle in entſcheidender Wirkung hervor. Daher die feſte Ausführung im 15. und 16ten Takte, der ſchnelle Uebergang, — durch dreymal geſtrichene Noten bezeichnet — das nothwendige Aushalten des tiefen Tones mit möglichſter Fülle, der energiſche Aufſchwung, und der feſte Anſchlag des obern Tones, — durch einen Strich angezeigt — bey welchem die Schwingungen allerdings bedeutend zu verſtärken ſind, damit er nicht zu ſehr gegen den vorhergehenden tiefen Ton abfalle. Aus demſelben Grunde muß auch der 2te Ton im 17ten und 18ten Takte etwas ſchwächer angegeben werden, wofür das Zeichen > geſetzt ward; denn der tiefere Ton hat ohnedieß ſchon mehr Fülle, würde er nun mit ſolcher Feſtigkeit angeſchlagen, mit einem ſolchen Erguſſe von Klangfülle unterhalten, was müßte hier für ein Mißverhältniß entſtehen! Der Verf. will hiemit übrigens durchaus nicht geſagt haben, daß dieß in allen Fällen ſo ſeyn müſſe. Man ſey aber bey Ausnahmen behutſam, damit nichts Grelles, Scharfes, Eckigtes in die Ausführung komme; denn dieß iſt der Regel eines guten Geſanges zuwider, und ſingen ſoll ja doch jeder Ausführende. Auch gebietet dieſes ſchon die oben angegebene Regel, nach welcher die Tonfülle im Allgemeinen beym Abſteigen der Tonfigur ſich vermindert. Vom 19ten bis zum 22ten Takt kommt dieſelbe Stelle, die früher bey o) kräftig gegeben werden mußte, weich darzuſtellend vor. Da-

her erhält der Uebergang mehr Haltung, was durch die Sechzehntheils-Noten angezeigt iſt; die tiefern Noten bey p) q) werden wohl auch mit Fülle unterhalten; aber dieſe fließt aus zarter Beſeelung, trägt alſo einen durchaus verſchiedenen Charakter in ſich. Noch inniger iſt dieſer bey r) und s), wegen des ſanften, ſüßen, durch pp. bezeichneten Gemüthszuſtandes, zu geben. Daher das Anſchwellen der erſten Note, um jene in den ſanfteſten Hauch ſich verlierende Wärme herzuſtellen, welche das Eigene dieſer Seelenſtimmung iſt. Daher der langſamere Uebergang, durch Achttheils-Noten angedeutet. — Im 23ten Takte ſteigert ſich die Empfindung; die Gefühle ſchwellen an im cresc.; bey t) iſt der Andrang ſchon ſo ſtark, daß, beym Verbinden der ganzen Figur in einem Strome des Gefühlserguſſes, jede einzelne Note herausgehoben wird. Das Forte im 24ten Takte erheiſcht daher ſchon viele Stärke; die einzelnen geſchliffenen Figuren werden mit ſich verſtärkendem Seelendrang in einzelnen feſten Accentuationen, durch > und beygeſetzte Pauſen bezeichnet, dargeſtellt, und ſo ſteigert ſich die Kraft bis zum 25ten Takt, in welchem ſie ſich voll, durch das kräftigſte, feſteſte Anſchlagen der einzelnen Töne, das Unterhalten derſelben mit Fülle, und das Abſetzen durch Pauſen ergießt. Um den Schüler mit der verſchiedenen Art jeder Tonbildung, beym wechſelnden Ausdrucke, bekannt zu machen, wird die ganze vorige Stelle bey u) und bey v) im entgegengeſetzten Charakter gegeben. Vorher ſteigerte ſich die Kraft bis zum höchſten Punkte durch alle Abſtufungen; nun ſenkt ſich dieſe, von einem Mittelgrade — mzf. — beginnend, durch alle Stufen, bis zum leiſeſten Tone verlöſchend, herab. Daher bey v) nur das Einſchieben von einer dreymal- und bey w) viermal geſtrichenen Pauſe, während bey x) die einzelnen Töne ganz in einander ſchmelzen, im 28ten Takte die zarteſte Gemüthsſtimmung, durch das pp bezeichnet, ſich entfaltet, die ſich im 29ten bis zum mildeſten Verhallen — durch das smorzando angedeutet — herabſenket, wo ſonach das Schleifen im zarteſten Erguſſe, im höchſten Punkte des Milden gegeben wird. Daher wird auch das Tragen bey y), des weiter entfernten Intervalles ohngeachtet, nur langſam, durch Viertheils- oder Achttheils-Noten ausgeführt, was noch mehr bey dem nahe liegenden Sekunden-Verhältniſſe bey z) zu beachten iſt. Als ſcharfer Gegenſatz erſcheint im 30ten Takte das Forte, welches feſt anzuſchlagen, überhaupt ſo zu behandeln iſt, wie es bisher ſchon erörtert wurde. Die Kraft drängt ſich bey aa) in die Höhe. So wie ſich dieſe im Ganzen ſteigert, muß der Ton im Einzelnen immer feſter ausge-

zogen werden: eine Art des Vortrages, welche, da ſie ſo häufig bey den aufwärts ſchwingenden Figuren vorkömmt, mit dem Schüler nicht genug einzuüben iſt. Dadurch lernt er ſolche Stellen, bey mangelnder Bezeichnung, mit gehörigem Geiſte ausführen. Von dem feſten Anſchlage der Noten im 31ten Takte iſt bereits ſchon hinlänglich geſprochen worden. Beſonders muß das fz. ſehr kräftig gegeben werden. Hob ſich die Kraft bey aa), ſo ſenkt ſich die zarte Empfindung bey bb). Auch dieſe Form des ſtufenweiſen Verſchwindenlaſſens des Tones in einem Luftzuge muß mit dem Schüler ſehr durchgenommen werden; es iſt die Form für die Geſtaltung aller milden Gefühle, welche ſich bis zum weichſten Erguſſe herabſenken, der durch das langſam, oder auch etwas ſchneller auszuführende Portamento im 33ten Takte ſeine volle Beſtätigung erhält. In der beygeführten weichen Stimmung beginnt der 34te Takt mit einem etwas ſchmerzlichen Gefühle. Daher das weiche Ueberleiten bey cc); daher das Anſchwellen der Viertheils-Noten im 35 Takte, welches mit dem Abnehmen des Tones im Ganzen — durch das sempre decr. angezeigt — auch immer an Tonfülle verlieren muß. Zugleich wird der Abſchwung von einem Tone zum andern, durch die kleinen Nötchen bey dd) angedeutet, immer langſamer, gehaltener und inniger. Beſonders hier zeigt ſich die treffliche Wirkung des Tragens: was würden die einfachen Viertheile, ſelbſt mit Schattirung gegeben, leiſten, wie leer und kalt müßte das Ganze außerdem laſſen! Wie würde die vorher errungene Wärme ſich plötzlich wieder verlieren! — Im 36ten Takte ſteigert ſich der Schmerz, und erſtirbt gleichſam im 37ten. Ruhig, aber im ſanften Charakter, ergießen ſich die Gefühle im 38ten und 39ten Takte; ſie drängen ſich kräftiger im 40ten und 41ten; ſie ſteigern ſich bis zur höchſten Energie im 42ten und 43ten, wo denn die ganze Kraft in dem feſt angeſchlagenen, deswegen durch fz. bezeichneten hohen a ſich ergießt, das aber nicht, wie vorher, durch eine Pauſe als einzelne hervorgehobene Kraftnote erſcheint, ſondern worin der volle, gleichſam wogende Seelendrang durch mehrmaliges Wachſen und Abnehmen entſtrömet. Würde nun auf dieſen kräftigen Schwung eine weiche Ueberleitung durch das Portamento 2ter Art im 45ten und 46ten Takte folgen, ſo müßte der Kontraſt — hier ohne beſondere Bedeutung — zu auffallend ſeyn, und das würde gegen die Geſetze der künſtleriſchen Haltung anſtoßen. Deswegen iſt hier das Portamento 3ter Art an ſeinem Platze. Die Empfindung ſenkt ſich immer mehr; das sfz. wird immer weicher gegeben, und im 47ten Takte ſcheint ſie im zarteſten Ueber-

gang und Tonhauch zu verſchwinden: da hebt ſie ſich plötzlich mit immer ſteigen-der Kraft im 48ten Takte, — wie es genau bezeichnet iſt — und feſtes Anſchlagen, Aushalten des Tones mit Fülle, ſchnelle energiſche Ueberleitung, ſcharfes Abſetzen durch eingeſchobene Pauſe, Alles trägt bey, um die höchſte Kraft in ihrem vollſten Erguſſe zu entfalten, die noch im letzten Tone voll entſtrömt, der daher angehalten werden muß, wie es durch das im 50ten und 53ten Takte über die Note geſetzte ten. — tenuto gehalten — angezeigt ward. — So wie oben im 27ten Takte dieſelbe Stelle, welche vorher im drängenden Aufſchwunge gegeben war, im Abſteigen ſich bis zur größten Milde verlor, ſo iſt hier im 51. 52. und 53ten Takte derſelbe Fall. Nur ſenkt ſich hier die Kraft in einer Figur von 8 Noten, und zugleich gegen die oben gegebene Regel: daß aufwärts gehende Paſſagen ſich ſteigern müſſen, wovon alſo dieſer Fall eine belehrende Ausnahme macht.

Vom 54ten bis zum 62ten Takt erheben ſich die Gefühle, die Ueberleitungen werden immer ſchneller, das Schleifen immer energiſcher, bis die Kraft im ſtärkſten Andrange im 62. und 63ten Takte entſtrömet, wie es bereits ſchon zergliedert, und die hier nothwendige Darſtellung entwickelt wurde. Das Gegentheil iſt bey den folgenden Takten bis zum Schluſſe; was richtig zu geben, dem Schüler, wenn er das Vorige eingeübt hat, nicht mehr ſchwer fallen kann. — Wie früchtebringend, beſeelend, dieſen für jede künftige Ausführung vorbereitend dieſes Beyſpiel werde, dieß hängt von dem Geiſt, dem guten, ernſten Willen, und dem Fleiße des Lehrers und Schülers ab. Doch glaubt der Verf., dem Erſteren keinen unangenehmen Dienſt zu erweiſen, wenn er ihm eine Methode — unvorgreiflich — vorſchlägt, welche gewiß dem Schüler zur möglichſt hellen Einſicht, unvermerkten Begeiſterung und Beſeelung verhilft. Es iſt folgende:

Zuerſt laſſe er dieſes Beyſpiel ohne alle Bezeichnung von ihm ausführen. Dann ſetze er das f. fp. ff. pp. mzf. u. ſ. w. unter die einzelnen Stellen, und laſſe nun daſſelbe Stück wieder von ihm darſtellen, und ſich die Urſachen der beſſern Wirkung erklären. Hierauf werden die übrigen Bezeichnungen des cresc. decresc. dimin. smorz. u. ſ. w. und zuletzt alle Formen des Tragens und der genaueren Ausführung hingeſchrieben, und der Lehrer macht ihn auf den Geiſt jeder Form, ihre eigene Vortragsweiſe, ihre beſondere Wirkung u. ſ. w. aufmerkſam, und läßt nun das Ganze, wie es oben genau zergliedert wurde, von ihm

ausführen, und zwar — wie ſchon geſagt ward — ſo oft, bis er den Geiſt jeder Form im Einzelnen, und in ihrer Verbindung mit dem Ganzen ergriffen hat. — Dadurch muß ſich ſein Blick erhellen; er ſieht nun deutlich, wie ein ſolches Stück von der leeren mechaniſchen Darſtellung bis zum ſeelenvollen Bilde voll der reichſten Anregungen ſich erhebt; wie ſonach dieſe äußeren Bezeichnungen den geiſtigſten Gehalt in ſich tragen, der nur mit Wahrheit und in ſeiner tiefen Bedeutung aufgegriffen werden muß; er lernt die Anwendung von jeder Art des Portamento kennen; ſieht deutlich, ja fühlt es, wie jede ſchnellere oder langſamere, kräftigere oder zarte, zu- oder abnehmende Ausführung durch den eigenen Charakter der Stelle bedingt iſt; er überzeugt ſich, daß hier nicht Willkühr, ſondern eine durch genauere Einſicht bedingte Nothwendigkeit jede Geſtaltung leite; er erhält die Kraft mit der manchfaltigſten Beſeelung ſich ſteigern, und auch in den leiſeſten Hauch zarter Anregung ſich herabſenken zu können; und wird ſonach mit dem Weſen einer künſtleriſchen Ausführung — in wie weit ſich dieſes hier leiſten läßt — ſo vertraut, daß es ſpäter nicht mehr ſchwer fallen wird, ihn in das innere Heiligthum wahrer Kunſtdarſtellung zu führen. Hat er nicht z. B. ſchon gegenwärtig den Geiſt in der Behandlung aller Manieren — beſonderen muſik. Vortragsweiſen — errungen, die, um ſie alle gehörig ausführen zu können, er nur blos kennen zu lernen und techniſch einzuüben hat? — So hat er im 4ten Takte bey e), im 9ten bey h), im 64, 65ten u. ſ. w. es ſich ſchon angeeignet, die erſte Note herauszuheben, und die folgende ſanft daran anzulehnen, zu verbinden, oder zu ſchleifen. Iſt denn aber dieß nicht Regel in der Behandlung der Vor- und Nachſchläge überhaupt, welche man daher auch mit dem italieniſchen Namen appoggiatura — ein Anlehnen — bezeichnet? — Muß nicht jede Manier ganz verſchieden behandelt werden, je nachdem der Charakter der gemüthlichen Anregung verſchieden iſt, zu deſſen Entfaltung ſie ja eben dienen ſoll? — Ward nicht unſer Schüler aber ſchon eingeübt, jede muſik. Form auf die erforderliche manchfaltigſte Weiſe zu geſtalten? —

So hätten wir alſo die folgenden Lehren bereits vorbereitet, und können ſie nun deſto ſchneller im Einzelnen durchgehen.

Von den Manieren und Paſſagen.

Die reichen Mittel, welche die Tonbildungs-Kunſt für jede Form der gemüthlichen Verklärung, der wahren Erſcheinung des Innern, darbietet, ſind nun in ſo weit entwickelt, daß der Ausführende in keiner Art der Geſtaltung einen Anſtand mehr finden kann. Haben wir doch alle Stufen von der höchſten Kraft bis zum mildeſten Anklange des Herzens durchgangen, und den Schüler befähiget, jede ſolche Form, nicht allein techniſch-richtig, ſondern auch mit dem gehörigen Antheil der Seele, geſtalten und anwenden zu können: ja, wir haben ſelbſt alle Stufen der möglichen Uebergänge von jedem Grad der Kraft zur Milde oder dieſer zu jener ſeiner Seele eingedrückt, und ſo jene nöthige leichte Erregbarkeit der Gefühls-Bewegung und Leitung hergeſtellt, ohne welche der darſtellende Künſtler nie ſich frey bewegen, nie in unbeſchränkter Herrſchaft über den Stoff ſchaffen kann. Und daß dieſes zum Weſen eines Künſtlers gehöre, das wurde ſchon oben entwickelt. Die nöthige Vorbereitung zur Geſtaltung der einfachen Grundbezeichnungen, in welchen ſich das Gemüth ergießt, wäre ſonach — ſo weit es hier geſchehen kann und ſoll — gegeben. Der Seelendrang kann aber auch im lebendigen Spiele reicher Formen entſtrömen, wie es oben Seite 2 der allg. muſik. Anleitung geſagt ward. Zu dieſen Formen gehören nun die Manieren, beſondere Vortrags-Weiſen, durch welche die einfache Grundbezeichnung eine reichere Entwicklung, mehr Leben und Beſtimmung, einen näher bezeichneten Seelenausdruck erhält.

Die Geſtaltung eines reichen Lebens haben wir ſchon oben als weſentliche Forderung einer jeden Kunſt-Geſtaltung kennen lernen. Denken wir uns nun eine längere Reihe von Tönen, richtig untereinander und zu einem Ganzen verbunden, in deren Vortrag der Darſtellende ſeinen inneren Seelendrang verkünden wollte. Er ſoll die einzelnen Töne bald kräftig, bald ſchwach, hier ſteigernd, dort ſenkend geben, wird er uns in die Länge befriedigen können? Wird ſein Vortrag jene intereſſante Abwechslung, jene Verſchmelzung der einzelnen Töne und Tonverhältniſſe haben, welche wir blos durch das Benutzen der verſchiedenen Ueberleitungen in dem obigen Beyſpiele erhielten? — Wenn dieſe einzige Form ſchon der ganzen Darſtellung ſo viele Bedeutung, Wärme und Manchfal-

tigkeit verleihen konnte, was wird ſich erſt durch das richtige Anwenden der übrigen Formen nicht leiſten laſſen! —

Zu dieſen gehören die Vor- und Nachſchläge. Schon ihr Name bezeichnet, daß dieſes Töne ſind, welche vor oder nach einer Note eingeſchaltet werden. So wie in der Wortſprache, um dem Vortrag eines Wortes, oder einer Stammſylbe mehr Nachdruck zu verleihen, bey jenem oder dieſer die Stimme ſich in die Höhe ſchwingt, und durch dieſe Erhebung, von welcher ſich dann die Betonung wieder in die Tiefe herabſenkt, der wärmere Antheil der Seele, eine Art von geiſtigem Schwung bezeichnet wird: ſo iſt es mit den Vorſchlägen in der Muſik. Man betrachte in dieſer Hinſicht nur das Beyſpiel Fig. 1. T. IX, und vergleiche es mit jenem Fig. 2. Man hebe, wie es angezeigt iſt, jede Note mit Schattirung in dem erſten heraus, ſuche ſo vielen Antheil der Seele in den Vortrag zu legen, als es möglich iſt, wird ſich jene Erhebung vorfinden, welche in dem zweyten gegeben iſt, wenn man die angezeigten Vorſchlagsnoten — mit kleinen Nötchen, wie oben bey der verſchiedenen Ueberleitung bezeichnet — mit jener Fülle, mit jenem Seelendrange ausführt, welcher ſchon in der Bezeichnung liegt? Man laſſe nun das gehobene Gefühl auf die zweyte Note herabſinken, ſanft in dieſe überleiten, verſchmelzen, welcher ſchöne Charakter entwickelt ſich hier, wo die Fülle und Kraft ſich ſo trefflich mit der Milde verbindet, und die Seele in dieſer Anregung ein ſo anziehendes Bild ſchöner Menſchheit erhält! *)

Aus dem Geſagten und bereits Entwickelten ergibt ſich, daß die Vorſchlags-Note immer bedeutender herausgehoben, und die folgende ſanft — ſelbſt bey

---

*) Von dieſem Standpunkte muß man, wie es ſchon oben geſagt ward, ausgehen, um den Werth dieſer Formen überhaupt beurtheilen zu können; dieſer Geſichtspunkt muß bey der Ausführung leiten, damit der darſtellende Künſtler jenen Seelenerguß ergreife und wieder gebe, deſſen Hülle jede dieſer Formen iſt. Und auf dieſe Anſicht wird auch der Lehrer ſeinen Schüler hinleiten, damit er, wie in den bisher entwickelten Materien, das Geiſtige ſchaue, das lebensvolle Bild der verſchiedenen Formen in ſein Gemüth aufnehme, und ſo, ſelbſt von einem höheren Lebensdrange beſeelt, überall Leben verbreite. Was daher ſchon oben von dem ſeelenvollen Vorſpielen des Lehrers, um den Schüler mit dem Geiſt jeder Form zu erfüllen, erinnert ward, das muß bey dem Durchgehen aller folgenden Beyſpiele berückſichtiget werden. Wie ſeicht und oberflächlich findet man auch in dieſem Punkte ſo häufig die muſik. Anleitungen!

energiſchen Ausführungen etwas weicher — an die erſte gebunden werden muß. Nebſt dem bereits angegebenen Grunde ſpricht auch das dafür, daß die Vorſchlags-Note an die Stelle der weſentlichen Note tritt, folglich auch das Herausheben und feſtere Bezeichnen fordern kann, welches jener zukömmt. — Zugleich wird der Schüler aus dem Fig. 2 gegebenen Beyſpiele entnehmen, daß die Vorſchlags-Note, die den Takt erfüllende Anzahl von Noten überſchreitend, ſomit bey der Berechnung der Taktglieder nicht mit in den Anſchlag gebracht, immer nur eingeſchaltet werden muß. Dieß kann nothwendiger Weiſe nur dadurch geſchehen, daß jener Note, vor welcher ſie ſteht, und eingeſchaltet wird, ſoviel an Zeitwerth entzogen wird, als man ihr zuwendet. — Wie viel dieß betrage, wie viel die Vorſchlags-Note überhaupt am Zeitwerth erhalte, darüber iſt keine feſte Regel zu geben. Hängt ja doch Alles von dem Charakter jener Stelle ab, bey welcher die Vorſchlagsnote als eine weſentliche Tonform ausgeführt wird. Nun kann ja dieſer ein längeres Anhalten und auch nur ein kürzeres Abfertigen erfordern. In dieſer Hinſicht haben manche Tonlehrer die Vorſchläge in 2 Arten abgetheilt: in die veränderlich langen, und die unveränderlich kurzen. Jene werden überhaupt angewendet, wo die Vorſchläge einen weſentlichen Antheil an dem Geſang-Vortrage erhalten, und daher das oben von dem Sprachvortrage Geſagte auf ſie ſeine Anwendung findet. Und in dieſem Falle gibt man die Regel, daß, wenn der Vorſchlag vor einer Note ſteht, welche in zwey gleiche Theile theilbar iſt, z. B. vor einer halben Note, welche ſich in zwey Viertheile zerlegen läßt, vor einem Viertheile, welches in zwey Achttheile zerfällt, u. ſ. w. die Vorſchlagsnote die Hälfte des Zeitwerthes erhält, welchen die Note hat, vor welcher ſie ſteht: ſo, daß alſo in dem erſten der angegebenen Fälle — bey der halben Note — die Vorſchlags-Note ein Viertheil, und die darauf folgende auch eines, im zweyten Falle — bey einem Viertheile — die Vorſchlags-Note ein Achttheil, und die nächſte Note auch eines bekömmt. S. Fig. 3. T. IX. Iſt die Note in drey Theile theilbar, ſo werden der Vorſchlags-Note zwey Theile zugewendet, und der dritte kömmt auf die folgende Note. Steht alſo eine Vorſchlags-Note vor einer punktirten halben Note, ſo erhält der Vorſchlag zwey Viertheile, und das übrige Viertheil des Zeitwerthes kömmt auf die nächſte Note. Steht eine Vorſchlags-Note vor einem punktirten Viertheile, ſo erhält jene zwey Achttheile, und die auf den Vorſchlag folgende Note muß ſich mit

einem Achttheile begnügen. S. Fig. 4. Ja, iſt an die Hauptnote auf derſelben Stufe noch eine kürzere gebunden, ſo bekömmt der Vorſchlag den vollen Werth der Hauptnote. Auch gibt man dieſe Regel, wenn die erſte von beyden Noten punktirt iſt, wie es Fig. 5. und 6. angegeben iſt.

Freylich ſollten dieſe Fälle von den Tonſetzern genauer, als gewöhnlich, bezeichnet ſeyn; denn ihre Werke werden ja verdorben, wenn die Ausführung nicht im gehörigen Geiſte geſchieht. Sollten ſie daher nicht gerne einige Gemächlichkeit opfern, um ſich einer guten Darſtellung ihrer Erzeugniſſe zu verſichern? — Man bezeichnet die Vorſchlags-Noten gewöhnlich mit kleinen Achttheils-, Sechzehntheils- oder Zweyunddreyßigtheils-Nötchen: wie kann aber der Ausführende errathen, ob dieſe Noten ſchnell oder langſam, als vorübergehend, oder als weſentliche Glieder eines Taktes ſollen ausgeführt werden? —

Zwar werden die gegebenen Regeln dem Schüler einige Leitung verſchaffen; aber das Meiſte hängt ja doch von ſeinem Geſchmacke oder ſeiner erlangten Einſicht ab. So könnte z. B. ſelbſt in den angegebenen Fällen der Vortrag anders und doch richtig ſeyn. Man betrachte in dieſer Hinſicht das Beyſpiel Fig. 4. T. IX. Nach der oben beſtimmten Regel erhält hier die Vorſchlags-Note zwey Theile von dem ganzen Zeitwerth der folgenden Note, wie es auch bey der angezeigten Ausführung berückſichtiget wurde. Dadurch wird nun freylich ein bedeutender Nachdruk hergeſtellt. Wenn nun dieſer minder kräftig ſeyn ſollte, warum ſoll die Vorſchlags-Note nicht nur den dritten Theil des ganzen Zeitwerthes, und die Hauptnote zwey Theile bekommen können? — Ja, würde der Ausdruck auf dieſe Weiſe, wenn auch nicht ſo eindringend und ſtark anregend, nicht noch weicher werden? Derſelbe Fall könnte in den Beyſpielen bey b), ſo wie Fig. 5. und 6. eintreffen, und hier eine gegründete Ausnahme von der Regel veranlaſſen.

Doch iſt es immer nothwendig, etwas Feſtes als Richtſchnur zu haben, deſſen Benutzung in den einzelnen Fällen ohnehin der gereiften Einſicht des Ausübenden überlaſſen bleiben muß. Und dieſes Feſte iſt Jenes, worauf ſich auch die gegebenen Regeln gründen; was ſonach in allen zweifelhaften Fällen, wo dieſe Vorſchlags-Noten ihrem auszuhaltenden Zeitwerthe nach nicht genau angegeben ſind — was denn doch hie und da geſchieht — entſcheidet, und den Ausführenden vom Ziele der Kunſtdarſtellung ſich nicht entfernen läßt — das Weſen und der Zweck dieſer Manieren überhaupt. Es ſollen aber

dieſe Formen, wie es ſchon oben geſagt ward, dazu dienen, dem Geſange mehr Verſchmelzung, den einfachen Grundbezeichnungen mehr Beſtimmung, einen näher bezeichneten Ausdruck, und dem Ganzen ein reicheres Leben zu verleihen, wie wir es in dem Beyſpiele Fig. 2. T. VIII ſahen, wo ſo viele Ueberleitungen, ihrem Weſen nach den Nachſchlägen ganz gleich, vorkamen. Wo ſich alſo irgend eine der drey Rückſichten, in welche der angegebene Zweck zerfällt, durch die Ausführung nicht rechtfertiget, dort iſt eine ſolche Manier entweder nicht an ihrem Platze, oder die Art ihrer Darſtellung gefehlt. Da nun dieſe Manieren überhaupt, und die Vor- und Nachſchläge insbeſondere entweder vorgezeichnet, oder der Willkühr des Ausführenden überlaſſen ſind, ſo werden wir, durch das nähere Beleuchten der oben ausgeſprochenen Anſicht, für beyde Fälle die Richtſchnur der Ausführung erhalten.

Betrachten wir das Beyſpiel Fig. 7. Der Geſang im erſten Takte iſt ſo vollſtändig, die Gelegenheit zu einer intereſſanten Geſtaltung ſo gut durch die vorhandenen Tonformen gegeben, daß, weder in Hinſicht einer nöthigen Verſchmelzung, noch auch eines reicheren Lebens, hier etwas beyzuſetzen nothwendig iſt. Soll daher dieſe Stelle durch einen Vorſchlag noch mehr herausgehoben werden, ſo kann es nur geſchehen, indem man der einfachen feſten Grundbezeichnung eine noch feſtere Beſtimmung gibt. Der Charakter dieſer Stelle iſt Munterkeit, ein ſchöner froher Sinn. Kann dieſer nun durch einen ſolchen Vorſchlag mehr Belebung erhalten? Allerdings, wenn derſelbe kurz gegeben wird, und zwar ſo, daß die Note, an welche er ſchnell gebunden wird, einen feſteren Anſchlag dadurch erhält. Der muntere Charakter bekömmt ſo mehr Friſche, und die Manier iſt an ihrer Stelle. Mit dieſem kurzen Anſchlage — er werde nun kräftig oder mild, ſo wie in jeder möglichen Abſtufung ausgeführt — mit dieſer ſchnellen Verbindung werden alle dieſe kurzen Vorſchläge gegeben, oben ſchon mit dem Namen der unveränderlich kurzen bezeichnet, weil ſie nur ſehr wenig Zeitwerth erhalten, und ſonach nicht, wie die langen, einer Veränderung in Hinſicht der Zeitdauer durch die folgenden Noten unterliegen. Man wendet ſie gewöhnlich an, wo die Figur ihre vollkommene Zeiterfüllung ſchon hat, wie z. B. Fig. 8. zu ſehen iſt, wo ſie alſo, ohne die Figur ſelbſt zu verderben, nicht wohl als weſentliche Taktglieder einzuſchalten ſind; oder wo ein

beſonderer Nachdruck einer auch längeren Note ſoll gegeben werden, wie einige Beyſpiele Fig. 9. vorkommen, bey welchen die Ausführung, durch die ſanft gegebenen Vorſchläge, auch ganz weich ſeyn könnte. So verleihen ſie dem Vortrage mehr Beſtimmung, ſowohl bey kräftiger Ausführung, als, in ſoferne man ſie mild gibt, bey weicher Darſtellung. Ihr Eigenes beſteht, wie es der Schüler leicht bemerken wird, darin, daß nicht ſie, wie dieß bey den langen Vorſchlägen der Fall iſt, ſondern die Hauptnoten den Nachdruck erhalten. Dieſe behalten daher ihre ganze volle Bedeutung, die im Gegentheile noch mehr verſtärkt wird; während ſie ſie bey den langen Vorſchlägen an dieſe abtreten. Daher iſt es auch für die Praxis ſo wichtig, zu wiſſen, wann die in der Regel gleich bezeichneten Vorſchläge lang oder kurz zu geben ſind. Und auch hierüber gibt uns daſſelbe Beyſpiel Fig. 7. Aufſchluß. Würde nämlich im 2ten Takte bey d) ein ſolcher kurzer Vorſchlag durch das angezeigte e ausgeführt, wie im erſten Takte, ſo würde nicht allein eine Ungleichheit in der Charakterzeichnung, und der dadurch geſetzten Geſangführung herauskommen, — denn wie abſtechend wäre gegen den muntern Geſangfluß im erſten Takte das plötzliche Ruhen auf dem Viertheile des 2ten Taktes? — ſondern es entſtünde auch ein grelles Anprellen, welches an und für ſich ſchon den unangenehmſten Eindruck hervorbringen müßte. Es muß alſo ein langer Vorſchlag Statt finden. Nun kann dieſer wieder doppelt ſeyn: ein ganzer oder halber Ton, der ſich von der Höhe herabſenkt, z. B. im gegenwärtigen Falle das e, oder, wenn es aus C moll gienge, das es, oder auch ein — in der Regel — halber Ton, welcher ſich von unten aufſchwingt. Und hierüber muß der Charakter der Stelle, ſo wie die beſondere Geſangform entſcheiden. Was den erſten betrifft, ſo könnte ein Vorſchlag von oben oder unten Statt finden; aber die zweytere fordert, daß der Vorſchlag von unten auf ſich ſchwinge, damit die durch das e d mit der letzten Figur des vorigen Taktes hergeſtellte Gleichförmigkeit vermieden, und ſo ein reicherer Geſang gegeben werde. Auch miſcht ſich auf dieſe Weiſe dem Ganzen mehr Weichheit ein, welche dem ſchönen frohen Sinn — dem erwähnten Charakter dieſer Stelle — ſo viele Vertiefung bringt. Und ſo wäre dann die Ausführung bey c) gegeben.

Der Verf. will aber damit durchaus nicht ſagen, daß dieſe Stelle nicht anders gedeutet, und ſomit auch anders vorgetragen werden könne. Wird ihr aber

der vom Verf. bezeichnete Charakter bey ihrer Ausführung unterlegt, ſo muß ſie auf die entwickelte Weiſe dargeſtellt werden. Und das iſt ja die Abſicht deſſelben, welche auch bisher durchgeführt ward — bey jeder techniſchen Form die geiſtige Beziehung zu entfalten, und immer auf dieſe und ihre ſtete Berückſichtigung von Seite des Lehrers hinzuweiſen.

Daß nicht immer der nächſtliegende Ton, ſondern auch ein entfernteres Tonverhältniß zu den Vorſchlägen gebraucht werden könne, dieß hat ſich ſchon in dem erſten Takte des Beyſpieles Fig. 9. gezeigt, wo Oktaven und Sexten, ſo wie in jenem Fig. 10. auch eine Quarte, Vorſchläge bilden. Und dieß kann bey allen Intervallen eintreffen, wenn durch ihre Anwendung einer der oben angeführten drey Rückſichten entſprochen wird. Und die Betrachtung dieſer liegt auch der Ausführung der vorgezeichneten, ſo wie ſelbſt zu bildenden Nachſchläge zu Grunde, welche, gelinde mit der feſter accentuirten vorhergehenden Hauptnote verbunden, in den Zeitwerth dieſer eingeſchaltet, daher auch mit kleinen Nötchen bezeichnet werden. Und dieſe ſollten genau der vorhergehenden Hauptnote angehängt, am beſten durch einen eigenen Verbindungs-Strich an ſie gekettet ſeyn, damit man nicht, wie es häufig durch unwiſſende Notenſchreiber geſchieht, verleitet wird, ſolche Nachſchläge als Vorſchläge der folgenden Note zu betrachten, wie es Fig. 11. bey f) zu ſehen iſt: was einen äußerſt bedeutenden Unterſchied in der Ausführung erzeugt, indem die Nachſchläge und langen Vorſchläge in Hinſicht der Darſtellung durchaus verſchieden ſind. Man vergleiche in dieſer Hinſicht die Ausführung Fig. 11. bey g), welche ſo angegeben iſt, wie es die Bezeichnung von f) fordert, — wenn man ſich langer und nicht kurzer Vorſchläge bedienen will — mit jener bey i), die nach der richtigen Schreibart bey h) geſchah.

Wie viel Zeitwerth die Nachſchläge erhalten, dieß hängt nothwendiger Weiſe von dem Charakter der Stelle, und jener ſich hier entfaltenden Gefühle ab. Hierüber finden ſich in dem Beyſpiele Fig. 2. T. VIII. ſo viele belehrende und genau zergliederte Fälle vor, daß es nicht nöthig iſt, hier noch etwas beyzuſetzen.

Der Vor- und Nachſchlag kann aber auch aus mehreren Noten beſtehen. Beyſpiele hierüber ſind T. IX. Fig. 12. u. 13. angegeben, wo zugleich der Vortrag genau bezeichnet iſt. Aus dieſen wird der Schüler erſehen, wie ſich immer reichere Formen für jede Art der Geſtaltung darbieten; wie manchfaltig die

Vor- und Nachſchläge nach dem verſchiedenen Charakter und Erguſſe der Gefühle angewendet werden müſſen; welche Verſchmelzung der Geſang, welch' feſte Beſtimmung die einfachen Grundbezeichnungen erhalten; wie leer und wenigſagend außerdem die ganze Darſtellung ſeyn würde, welche ſich nun als ein ſo intereſſantes Seelengemälde zeigt. Als Beleg des Geſagten benutze nun der Lehrer das Beyſpiel Fig. 12. Er laſſe dieſes, wie es bey A) angegeben iſt, vom Schüler ohne alle Bezeichnung durchſpielen. Wie fad und wenigſagend muß ihm die ganze Stelle — abſichtlich ſo entworfen — erſcheinen! Durch die Bezeichnung von dolce, fr. u. ſ. w. kömmt ſchon eine reichere Entwicklung manchfaltiger Gefühle, eine intereſſantere, reichere Grundbezeichnung der einzelnen Stellen zum Vorſcheine, — das vorher ſo eintönige und daher bedeutungsloſe Ganze iſt in mehrere Partieen abgetheilt, in welchen ſich eine verſchiedene — nothwendiger Weiſe genau unter ſich zuſammenhängende — Seelenſtimmung entfaltet. Um nun einen genauer bezeichneten Ausdruck dieſer herzuſtellen, dazu ſollen die angezeigten ein- oder mehrfachen Vor- und Nachſchläge dienen. In dieſer Hinſicht vergleiche man die Fig. 12. bey A) gegebene Bezeichnung mit jener bey B), und benutze die folgende Erklärung der auf die angezeigte Weiſe geſchehenen Ausführung.

Der Charakter des erſten Taktes bey A) iſt ein weicher, ſüßer; ſomit muß auch der doppelte Vorſchlag bey a) und der doppelte Nachſchlag bey b) in dieſem Gefühle gegeben werden. Die einfachen Nachſchläge bey c), welche ſo recht dazu dienen, um dieſe zarten Empfindungen auszuſprechen, und ſo zur reicheren Entwicklung des hier herrſchenden Grundcharakters beytragen, ſind eben deswegen etwas langſamer, und mit mehr Haltung vorzutragen. Bey d) ſteigert ſich das Gefühl zur Kraft, der erſte Ton jedes Viertheils wird daher immer feſter angeſchlagen, die Nachſchläge binden ſich mit ſteigender Lebendigkeit und Kraft an die vorhergehende Note an, und ſo wie die Energie bey e) zunimmt, ſo erhält die erſte Note immer mehr Zeitwerth, welcher dem Nachſchlage entzogen wird, der ſich daher raſcher zur nächſten Note drängt, und ſo auch hier wieder zum Herausheben der Grundbezeichnung dient. — Ueberhaupt macht man gerne dieſe Nachſchläge von unten hinauf, wo der Geſang ſich ſteigert, und wenn dieſer abwärts gehet, jene von oben herab. Bey f) zeigt ſich ſo ganz die bedeutende Wirkung der Vor- und Nachſchläge, beſonders jener, wenn ſie am rechten Platze angebracht werden. Was würde auch dieſe Stelle außerdem leiſten! Wie leer, wie abſtechend gegen den

vorigen Schwung müßte ſie erſcheinen! Da tritt denn der Vorſchlag mit feſter Accentuation ein, ſchwinget ſich durch den Nachſchlag auf die nächſte Stufe, hebt dieſe wieder als Vorſchlag heraus, ſteigert ſich bey g) durch noch feſteres Anſchlagen und Feſthalten der Vorſchlags- und Verſchnelleren der Nachſchlags-Note, und läßt bey h) den höchſten Drang im Aufſchwunge nach a uns empfinden, in welcher gehaltenen Note er mit Fülle entſtrömt, die deswegen auch bey B) i) eine Vermehrung ihres Zeitwerthes erhalten hat — eine Freyheit, welcher ſich der darſtellende Künſtler immer bedienen darf, wo es der Charakter ſeiner Geſtaltung erheiſcht, und es ſich mit der Harmonie, oder den übrigen Stimmen verträgt. Bey h) iſt eine doppelte Ausführung der Nachſchläge von unten oder von oben angegeben, deren Wahl in dieſem Falle, ſo wie überhaupt häufig, dem Ermeſſen des Ausführenden, ſeiner Begeiſterung, ſeiner techniſchen Gewandtheit u. ſ. w. überlaſſen bleiben muß. Die zarte Stelle bey h) ließe ſich wohl auf manchfaltige Weiſe noch geben, z. B. durch das von oben herab vorſchlagende g, und zwar ſo, daß dieſes — nach der oben angegebenen Regel — das erſte Viertheil erhielte; eben ſo durch einen etwas kürzeren, weich gegebenen Vorſchlag von oben; durch einen längeren oder kürzeren Vorſchlag von unten; durch einen doppelten Vorſchlag von oben oder unten u. ſ. w. Die angegebene Bezeichnung aber ward vom Verf. gewählt, um den Schüler mit der Art bekannt zu machen, wie die aus mehreren Noten beſtehenden Vorſchläge angewendet und ausgeführt werden können, und ihn ſo vorzubereiten, wie er ſelbſt dergleichen Figuren in der Folge ſeinem Vortrage einmiſchen ſoll. Derſelbe wird bemerken, daß ſolche aus mehreren Noten beſtehende Vorſchläge eben ſo behandelt werden, wie es oben im Betreff der kurzen Vorſchläge bereits erklärt wurde. Das Wichtigſte dabey iſt immer nur, daß die Ausführung dem Charakter der Stelle anpaſſe. Und das iſt denn hier der Fall, wo dieſe ſüße Seelenſtimmung ſo viel Sehnſüchtiges durch dieſe Figur erhält. Bey e) wären nun dieſe Vorſchläge auch kurz, wie oben bey a), auszuführen, und der ganze Nachdruck der folgenden Hauptnote zuzuwenden; allein eben dieſer weiche Charakter, und ſeine richtige Entfaltung macht hier eine Ausnahme. Der Nachdruck fällt, wie bey den langen Vorſchlägen, auf die erſte Vorſchlags-Note, und dieſe ganze Stelle erhält dadurch den nothwendigen beſtimmteren Seelenausdruck, deſſen Berückſichtigung in allen Fällen bey der Ausführung aller dieſer Figuren entſcheidet. Aus dieſem Grunde iſt ſogar, wegen des decresc. dieſelbe Figur bey

m) etwas langſamer und noch weicher zu geben. Bey n) kömmt nun eine neue Form, wo mit dem doppelten Vorſchlag — welcher hier aber einen beſtimmten Zeitwerth erhält — noch ein anderer kurzer verbunden iſt. Dieſe Manier, gehörig ausgeführt, macht beym Geſangvortrage, beſonders beym langſameren Tempo, im Adagio, Largo, Andante u. ſ. w. eine treffliche Wirkung, und ſollte daher mit dem Schüler recht genau einſtudirt werden. Es iſt ſo viel Herzliches in ihr, beſonders, wenn die erſte Note mit warmer Empfindung herausgehoben, etwas angehalten und die zweyte kurz auszuführende zart an die dritte gleichſam angelehnt wird. Man verſuche es nur einmal, und führe dieſe Stelle durch einen einfachen Vorſchlag aus, wie es A) o) angezeigt iſt, und gebe ſie dann mit der erwähnten Figur, welcher Unterſchied wird ſich hier zeigen! — Bey p) fordert die nöthige Verſchmelzung des Geſanges einen langen Vorſchlag, wie er auch bey B) p) angegeben iſt. Und hier iſt wieder eine Ausnahme von der oben für die Behandlung der langen Vorſchläge gegebenen Regel: daß ſie den Nachdruck erhalten, und die Hauptnote ſanft an ſie geſchliffen wird; denn hier erheiſcht die ſich zur erſten Note im folgenden Takte hinſteigernde Empfindung gerade das Gegentheil. Unter q) iſt bey A) die Manier nach gewöhnlicher Weiſe bezeichnet, deren vorhin ſchon erklärte Ausführung unter demſelben Buchſtaben bey B) angegeben iſt. Bey A) r) iſt weder ein Nachſchlag, noch ein Vorſchlag zur folgenden Note angezeigt, die aber bey B) unter demſelben Buchſtaben ausgeführt ſind. Jener dient zur Verſchmelzung des Geſanges, dieſer iſt nothwendig, um eine Gleichheit in dem Vortrage mit dem vorigen Takte herzuſtellen; was hier um ſo nothwendiger iſt, als außerdem die Stelle zu leer ſeyn würde, und — wie ſchon oben geſagt ward — gerade der Schluß die eindringendſte Darſtellung erfordert, welche auch durch den bey s) angegebenen langen Vorſchlag erreicht wird, wenn ihn der Ausführende mit Wärme ergreift, und ſanft in den leiſeſten Hauch verſchwinden läßt.

Vergleicht nun der Schüler die bey B) angegebene Ausführung mit der einfachen Angabe bey A) durch die ſich ſo ganz gleichen Vor- und Nachſchlags-Nötchen; hat er es eingeſehen und gefühlt, wie manchfaltig und warum ihre Geſtaltung ſo ſeyn müße; dann kann er in dieſer wichtigen Materie, worin von den Ausübenden in der Regel zu viel oder zu wenig geſchieht, die, in Hinſicht der nöthigen geiſtigen Deutung, bey dem Unterrichte häufig ſo ſehr vernachläßiget wird, keinen Anſtand mehr finden. Er gewinnt ſo zu den bisher bereits

ſchon erhaltenen reichen Darſtellungs-Formen neue, bedeutende, bey jeder Geſtaltung anzuwendende Mittel; weiß ſie ihrer innerſten Bedeutung nach zu benutzen, und ſo die einfachen Grundbezeichnungen beſtimmter und reicher zu entfalten, und ſammelt ſo die wichtigſten Materialien für eine treffliche künſtleriſche Ausführung in der Folge. Und dazu mag denn nun auch noch die genaue Betrachtung und Zergliederung des Beyſpieles Fig. 13. beytragen.

Bey t) iſt ein ganz einfacher Gedanke, der ſich auf die manchfaltigſte Weiſe durch Benutzung der verſchiedenen Manieren vortragen läßt. So kann er durch Anwendung langer von oben herab leitenden Vorſchläge, — in dieſem Falle im Zeitwerthe von Achttheilen — auf welche der Nachdruck fällt, ſehr viel Eindringendes, ſowohl im mzf. f. ff. als im p. pp. u. ſ. w. erhalten, wie es z. B. bey x) angegeben iſt; wo übrigens die Ausführung einen ſchon ſehr erregten Charakter trägt. Dieſe Vorſchläge könnten, beynahe mit gleicher Manchfaltigkeit der Darſtellung, auch von unten auf leiten. Bey u) erhält der Vortrag durch die Nach- und Vorſchläge viele erregende Kraft, die ſich bey einer mehr energiſchen Ausführung bis zur höchſten Stärke erheben, und bey zarter Geſtaltung zu den mildeſten Accenten herabſenken kann. Derſelbe Fall iſt bey v), wo das Ganze durch die auf die folgende Hauptnote ſich herabſtürzenden oder ſenkenden Nachſchläge noch mehr Eindrang erhält. Noch bedeutender iſt Beydes durch die Bezeichnung bey w) auszuführen. Für eine eben ſo manchfaltige Darſtellung bietet die Form bey y) eine ſchöne Gelegenheit dar. Vorzüglich für weichen Erguß eignet ſich dieſe Form; ſo wie die Nach- und Vorſchläge, welche ſich von unten auf bilden, in der Regel die Kraft nicht beſitzen, die den von oben herab ſich ſchwingenden oder ſtürzenden Figuren beywohnt. Man vergleiche in dieſer Hinſicht die Formen bey w) und y) mit einander. War die vorige Figur für den zarten Ausdruck geeigneter, ſo iſt die bey z) mehr für den energiſchen. Man kann ſie zwar auch bey weichen Darſtellungen anwenden, wenn man — was in dieſem Falle Regel für alle Manieren iſt — die Figur langſamer, verbundener, zarter ausführt, und die Töne — wenn man ſo ſagen darf — fetter, auf die Weiſe bildet, wie ein ſaftiges, weiches Mark; aber doch paßt ſie mehr dazu, um den Noten, bey welchen ſie angewendet wird, eine kräftigere Beſtimmung durch den feſten Anſchlag, und das feſtere Umgreifen der Hauptnote vermittelſt des Vorſchlages von oben und unten, zu verleihen, — weswegen man auch dieſe Manier den Doppelvorſchlag

nennt — wie ſich der Schüler leicht durch den eigenen, auf beyderley Weiſe bewerkſtelligten Vortrag überzeugen wird.

Wird jener bey dem Doppelvorſchlage in der Mitte noch fehlende Ton ausgefüllt, z. B. in dem gegebenen Falle dem dis ‿ f, h ‿ d das in der Mitte von beyden liegende e und c, ſomit die Hauptnote ſelbſt als Vorſchlagsglied beygeſellt, ſo entſteht eine Manier, welche gleichſam eine kleine Gruppe um die Hauptnote bildet, und daher von den Italienern mit Recht Gruppetto genannt wird. Eine reichere Entwicklung der Gefühle, eine feſtere Beſtimmung der Grundbezeichnung, mehr Manchfaltigkeit und Schwung des Geſangvortrages iſt, bey einer guten Ausführung, ihr Charakter. Daher ſie auch bey jeder Art der Kunſtgeſtaltung ihre Anwendung findet. Man kann ſie auf verſchiedene Weiſe ausführen, woher ihr dann auch die Tonlehrer verſchiedene Benennung gegeben haben. So nennt man die Form bey aa) einen Schleifer. Daß dieſe Figur nur einen Umfang von einer verminderten Terz, z. B. bey der erſten Note von dis zu f, oder von einer kleinen Dritte, z. B. bey der dritten Note von h zu d dulde, wird der Schüler ſelbſt aus dem angeführten Beyſpiele entnehmen. Dieſe Manier wird auch umgekehrt gebraucht, wie es bey bb) angegeben iſt, wobey jedoch dieſelben erwähnten Verhältniſſe müſſen beobachtet werden. Die bey cc) angegebene Art der Ausführung begreifen auch manche Tonlehrer unter derſelben Benennung; — eine Figur, welche ſo recht geeignet iſt, den vollſten Schwung ſich drängender kräftigen Gefühle darzuſtellen, dieſe mögen ſich in die Höhe ſteigern, oder mit Kraft in die Tiefe ſtürzen. — Das Meiſte leiſtet aber dieſe Manier in der Form, wie ſie bey dd) angegeben iſt. Denn ſo iſt ſie nicht allein für jede Art der Darſtellung brauchbar, ſomit geeignet, jeden Charakter hervorzuheben, jeder Grundbezeichnung eine feſtere Beſtimmung, dem ganzen Vortrage Glanz und Wärme und reichere Lebendigkeit zu verleihen; ſondern auch jeden Uebergang im Steigern und Senken der Gefühle wahr und eindringend zu bezeichnen. Daher ihre häufige Anwendung; daher hat ſie auch die meiſten übrigen Manieren verdrängt. Und man kann auch wirklich, mit Benutzung der verſchiedenen Vor- und Nachſchläge, des noch zu erörternden Trillers und Prall-Trillers, und dieſer Figur, in Verbindung mit den oben ſo genau entwickelten Formen des Tragens und der verſchiedenen Tonbildungen, jede Geſtaltung ganz befriedigend geben. Ihr genaues Einüben iſt daher für die gehörige

Bildung des Schülers äußerſt wichtig. Bezeichnet wird ſie, wie es bey dd) unter Ziffer 1) angegeben iſt; oft auch wie Z. 2); und ihre Ausführung iſt bey d. Z. 3) u. 4) angezeigt. Will man dieſe Manier nicht durch kleine Nötchen bezeichnen, wie Z. 2), und doch ihre richtige Ausführung genauer angeben, ſo ſchreibt man über das Zeichen ein ♯, b, oder ♮, wenn die obere Note außer der Vorzeichnung erhöhet, oder erniedriget werden ſoll, und daſſelbe unter das Zeichen, wo dieß bey der unteren Note zu geſchehen hat. Doch kann man ſich auf dieſe Bezeichnung nicht immer verlaſſen, indem das über dem Zeichen ſtehende ♯, b, oder ♮ häufig die untere Note bedeutet. Uebrigens werden durch daſſelbe Zeichen die verſchiedenſten Arten der Ausführung angedeutet, wie es, zur Belehrung des Schülers, bey ee) Tab. X. angegeben, und bey ff) in der Ausführung dargelegt iſt. Alle dieſe Formen pflegt man mit dem Namen Doppelſchlag zu bezeichnen. Die vorzüglichſte Form bleibt aber jene bey dd) angegebene. So reichhaltig nun auch die Anwendung dieſer Manier ſeyn kann, ſo unterliegen ihr doch hauptſächlich durch die verſchiedene Ausführung zwey Arten; je nachdem man nämlich entweder die Hauptnote heraushebt, nach welcher dieſe Form eingeſchaltet wird, oder den vorzüglichen Nachdruck auf die erſte Note dieſer Manier legt. Man betrachte nur die Beyſpiele bey gg) und hh) T. X. Im erſten entwickelt ſich, wegen des auf das gute Takt- oder Schwertheil fallenden Accentes eine weit feſtere Beſtimmung, im zweyten mehr Weichheit. Im 3ten Beyſpiele bey ii) ſtürzt ſich die ganze Seelenkraft auf die letzte Note der Figur, und wird ſo das wahre Bild des Gemüthes im drängenden Entſtrömen des aufgeregten Innern. Bey Ziffer 5) iſt die Art angezeigt, wie durch die Verbindung des letzten Tones der erſten Figur mit dem erſten der zweyten eine weiche Verſchmelzung herzuſtellen iſt. Bey der Ziffer 6) iſt durch das Einmiſchen der Pauſe und den dadurch gegebenen feſteren Hinſchwung mehr Energie bezeichnet, welche in dem Beyſpiele bey ii) nothwendiger Weiſe noch kräftiger hervortritt.

Oben wurde geſagt, daß dieſe Manier nicht allein für jede Art der Geſtaltung gemüthlicher Anregung ſich eigne, ſondern auch zur Bezeichnung eines jeden Ueberganges in der Leitung der Gefühle diene. Dafür wurde das Beyſpiel bey kk) beygeſetzt, und der Lehrer wird ſorgen, daß der Schüler dieſes genau nach der angegebenen Bezeichnung, mit vollem Antheile der Seele, einübe — beym weichen Erguſſe die ganze Figur langſamer gebe, und die einzelnen Töne mehr in die Breite ſich

entfalten laſſe; bey der Steigerung zur Kraft die einzelnen Noten immer feſter verbinde u. ſ. w., wie es ja ſchon ſo oft geſagt ward. Daß die techniſch-richtige Ausführung mit dieſer geiſtigen ſich verbinden müſſe, verſteht ſich ohnehin. Und darauf wird der Lehrer um ſo mehr ſehen, als die Manieren überhaupt in der Regel ſo unvollkommen, ungleich, nachläßig ausgeführt werden, und gerade in dieſer richtigen Geſtaltung, in jeder Beziehung, ihr Werth beſteht. Wer würde nicht lachen, wenn ſich ein von der Natur wohlgebildeter Menſch durch einen zerſtückten, unordentlichen Anzug ſchmücken wollte? Und gleichet ein guter Geſang, der durch ſchlecht und nachläßig ausgeführte Manieren geziert werden ſoll, nicht einem ſolchen widerſprechenden Benehmen? — Wer daher dieſe und die noch zu erörternden Figuren nicht gut, und ſo darſtellen kann, daß ſein Vortrag gewinnt, und den oben angegebenen drey Rückſichten entſprochen wird, der gebe lieber den einfachen Geſang, durch die oben angeführten Schattirungen von Stärke und Schwäche, und jene dadurch geſetzten manchfaltigen Tonbildungen hervorgehoben und beſeelt, und überlaſſe die Ausführung jener andern mehr Eingeübten.

Werden die bey dem Gruppetto verbundenen Töne einzeln zum beſtimmteren Anſchlage der Hauptnote angewendet, ſo entſtehen daraus die Manieren bey ll) und mm), wovon die erſtere den Hauptton in Verbindung mit dem um eine Stufe höher liegenden, und die zweyte denſelben im Anſchlage mit dem um einen halben — ſelten ganzen — Ton tiefer ſtehenden und zwar ſchnell angibt. Daher die jener Figur beygelegte Benennung, Schneller, und die dieſer zukommende, Mordent — Beißer —, unter welchem letzten Namen man auch häufig die erſtere Figur bey ll) verſteht, und nicht mit Unrecht; indem der ſchnelle feſte Anſchlag der Hauptnote durch die Vorſchlags-Noten in beyden Fällen dieſer Benennung entſpricht. Die letztere Manier wird auch hie und da länger ausgeführt, wenn die Hauptnote in einer volleren Anregung erſcheinen ſoll, wie es bey nn) angezeigt iſt, wo auch das in dieſem Falle ebenfalls verlängerte Zeichen, ſo wie bey mm) jenes die kürzere Ausführung andeutende ſteht. Uebrigens ſind die Tonlehrer in Hinſicht der verſchiedenen Benennungen, und deſſen, was ſie darunter verſtehen, durchaus nicht einig. Und uns kann es ſehr gleichgültig ſeyn, mit welchem Namen jede ſolche Manier getauft werde, wenn nur unſer Schüler die Bezeichnung, und — was denn die Hauptſache iſt — den Geiſt von einer

jeden ſolchen Form kennt, um ſie gehörig ausführen, und, wo ſie nicht vorgezeichnet iſt, ſelbſt am rechten Platze anbringen zu können. Und für das Letztere iſt durch die bisherige genaue Erörterung, ſo viel es ſich hier thun ließ, geſorgt, und das Weitere wird der Schüler noch in der Lehre vom Vortrage, beſonders in jener von den willkührlichen Auszierungen, finden. Dieſe Materie noch mehr auszudehnen, wäre ohnehin eben ſo zweckwidrig als zwecklos; denn wer will alle Formen erſchöpfen, welche ſich aus der möglichen Verbindung der erwähnten Figuren untereinander, nur allein durch die vielen Arten der Vor- und Nachſchläge bilden laſſen! So kann — wie es z. B. Baillot in ſeiner tr. Violin-Schule anführt — die bey oo) angezeigte, durch die Einmiſchung des Schnellers entſtandene Manier mit vieler Wirkung angewendet werden. Und ſo ſind der Formen unzähliche, welche alle durch die Kraft der Phantaſie und des ſchöpferiſchen Geiſtes können erzeugt werden, ja von Jenem neu geſchaffen werden müſſen, welcher als Künſtler auftreten will, und ſich daher nicht veralteter verbrauchten Formen bedienen darf.

Auch dieß war ein Grund mit, warum der Verf. dieſe Materie ſo weitläufig zergliederte. Jede der erwähnten Manieren kann, richtig benutzt, die trefflichſte Wirkung hervorbringen. Alle ſind aus der eigenen Anregung reicher Gemüther hervorgegangen. Ja, man darf ſagen, ein herrliches Leben der Menſchheit liegt in dieſen Hüllen verborgen. Und, wahrlich! es lohnt ſich der Mühe, den in ihnen ſchlummernden Geiſt wieder zu erwecken, um dadurch das eigene Seelenleben zu bereichern. Die wichtigſten Formen dieſer Art ſind bereits zergliedert, ſtrebe, wer und wie er es vermag, ſie zu ſeiner und zur Belebung der Menſchheit zu benutzen. Zu dieſen gehört nun noch beſonders der Triller und Pralltriller.

Dem Drange nach vollem Erguſſe des Gemüthes, der in dem einfachen Tone ſeine Befriedigung nicht finden konnte, hat der Triller ſeinen Urſprung zu verdanken. Darauf weiſet das Weſen ſeiner innern Bildung hin; dafür ſpricht die häufige Art ſeiner Anwendung.

Wer je einen begeiſterten Künſtler beobachtet hat, wie er, durch eine längere Ausführung erwärmt, alle Formen benutzt, dieſen ſelbſt die verſchiedenſte Geſtaltung gibt, um ſeiner Darſtellung immer mehr Fülle, reicheres Leben, die eindringendſte Bedeutung zu verſchaffen; wie derſelbe, dem nun der einfach auszuhaltende oder zu ſchattirende Ton nicht mehr genügt, den letzteren im bebenden Schwun-

ge — Tremolo von den Italienern genannt — ertönen läßt, weil er in dieſen vielen Schwingungen die wogenden Gefühle ſeines Herzens am wahrſten erſcheinen laſſen kann — der wird ſich den Urſprung des Trillers, und ſeiner Arten, und mit dieſem wohl auch ſein Weſen, und die aus dieſem fließende Vortragsweiſe, ſo wie ſeine Anwendung leicht erklären können. Ein gleiches Bedürfniß des begeiſterten Gemüthes, ein gleicher Drang der Seele nach äußerer Verklärung hat ihn erzeugt.

Doch, nicht einem Jeden ward das Glück, große Künſtler zu hören, Künſtler, von tiefer und gewaltiger Anregung eben ſo durchdrungen, als fähig, die entſprechendſten Formen in jedem Augenblicke zu finden, und zu beherrſchen. Und, war dieß der Fall, wie Viele mögen ſich einer ſo feinen, nur durch tiefere Einſicht und lange Uebung zu erringenden Beobachtungsgabe erfreuen, welche die äußern Erſcheinungsformen ſogleich auf ihren innerſten Quell zurückzuführen, und aus der Eigenheit dieſer die Angemeſſenheit jener zu bemeſſen im Stande iſt? — Und in dieſem Falle betrachte man das Beyſpiel T. X. bey pp). Denken wir uns den Vortragenden, der mit aller Kraft und Bedeutſamkeit ſich bisher ausſprach. Die Darſtellung naht ſich nun dem Schluſſe, der — wie es ſchon ſo oft geſagt ward — eindringende Beſtätigung fordert. Die Figur bey pp) iſt auch für eine ſolche günſtig. Seine Gefühle entfalten ſich im ſteigernden Drange; da kömmt auf einmal die einfache Grundbezeichnung im 2ten Takte, durch fz zu gebend. Laſſen wir ihn nun dieſe Note mit möglichſter Kraft anſchlagen und aushalten, wird dieſe Darſtellung dem vorausgegangenen reichen Erguſſe, wird ſie dem warmen Drange des Gemüthes nach voller befriedigenden Entwicklung genügen? Wird nicht viel mehr die Seele im Entſtrömen der Gefühle ſich ſchmerzlich unterbrochen und aufgehalten finden? Wenn nun hier der Darſtellende, der techniſchen Ausführung des Trillers mächtig, den wogenden Drang der Gefühle in der reichen und vollen Bewegung der äußern Tonformen entſtrömen läßt, muß da nicht ſeine ganze frühere Darſtellung die vollſte Bekräftigung, die Verſtärkung der bisherigen Anregung, den wirkendſten Eindruck hervorbringen? Muß nicht die Seele des Hörers ſich dadurch erhoben fühlen? — Und darum iſt es ſo wichtig, daß der Schüler die Ausführung dieſer Manier, welche, mehr oder weniger, zugleich zur Verſchmelzung des Geſanges, zur Entwicklung eines reicheren Lebens,

ſo wie zur feſteren, eindringenderen Beſtimmung und Entfaltung der Grundbezeichnungen dient, ſomit allen oben angegebenen Rückſichten entſpricht, ganz in ſeine Gewalt zu bekommen ſich eifrigſt beſtrebe. Er beobachte nur, wie viel der darſtellende Muſiker beym Hörer an Achtung verliert, wenn dieſer die Schwäche jenes im Techniſchen, die ſich gerade hier ſo auffallend zeigt, ſo deutlich bemerkt. Wie Viele gibt es, die es verſtehen, dieſe Manier durch eine andere geiſtvolle Ausführung einer ſolchen Stelle zu umgehen? Und was iſt jedes ſolche Surrogat gegen einen mit techniſcher und geiſtiger Kraft ausgeführten Triller! —

Soll der Triller — wie es bisher entwickelt wurde — den wogenden Drang der Gefühle durch ein gleiches Wogen der äußern Tonformen zur Erſcheinung bringen, ſo folgt: daß die Töne, durch welche dieſes ausgeführt wird, ſomit jener, der mit dem Zeichen des Trillers — tr. ſ. d. Beyſ. bey pp) — bezeichnet iſt, und der um eine Stufe — eine ganze oder halbe — höher liegende im anhaltenden, gleichen Wechſel gegeben werden müſſen, daher im genauen rythmiſchen, harmoniſchen, und melodiſchen Verhältniſſe. Somit dürfen nicht geſchwinde und langſame Schläge mit einander abwechſeln. Wie könnte auch eine ſolche Unordnung einen ſchönen Eindruck erzeugen! Die einzelnen Schläge müſſen daher genau im Takte ausgeführt werden. Wenn ſonach ein langſamer Triller z. B. in Acht= oder Sechzehntheilen beginnt, und die Empfindung keinen raſcheren Gang fordert, ſo muß er auch genau in dieſen Verhältniſſen gegeben werden, und es iſt keine geſchwindere Noten=Art einzumiſchen. Ja, ſogar, wo ſich die Empfindung ſteigert, iſt dieſes genaue Zeitverhältniß zu berückſichtigen: ſo, daß, wenn der Triller z. B. in Sechzehn=Theils=Schlägen begann, und die Gefühle ſich um einen Grad ſteigern, Zweyunddreyßig=Theils=Schläge, wo ſie ſich wiederum einen Grad erwärmen, die Schläge in der Schnelle von Vierundſechzig=Theilen ausgeführt werden, wie es bey qq) rr) und ss) zu ſehen iſt. — Aus dem letzten Beyſpiele wird es dem Lernenden ganz deutlich werden: wie ſich die Steigerung der Gefühle durch ein gleiches Zunehmen in der Geſchwindigkeit der Schläge offenbaren kann; was übrigens durchaus nicht nothwendig iſt, und daher auch häufig nicht geſchieht, da die Triller oft ſchon ſchnell angefangen, und auch im gleichen Zeitmaaße ausgeführt werden, indem man die ſteigernde Wärme durch kräftigere Schläge, und das Zunehmen an Fülle des Tones gibt; wie ferner, wo beym erſten Viertheile vier Sechzehntheile ſich vorfinden,

nothwendiger Weiſe beym 2ten noch einmal ſo viel Zweyunddreyßig-Theile, ſomit 8, und beym 3ten wieder um die Hälfte mehr Vierundſechzig-Theile, ſomit 16 ausgeführt werden müſſen. Ferner wird er ſchon ſelbſt am Schluſſe des erſten Taktes bey qq) — am Schluſſe des Trillers — ein kleines Nötchen beobachtet haben, welches einen Vorſchlag von unten anzeigt. Dieſer Vorſchlag von unten iſt durch die nothwendige gute Geſangführung bedingt. Man führe nur dieſe Stelle ohne dieſe Vorſchlagsnote, gerade ſo wie es bezeichnet iſt, aus, wie ſchlecht iſt der Geſang! Und wo iſt die nothwendige Geſangverbindung mit der Schlußnote des Ganzen im nächſten Takte? Dieſe Vorſchlags-Note bildet nun mit der darauf folgenden den ſogenannten Nachſchlag, der ſonach bey allen Trillern, bey welchen derſelbe Grund eintrifft, — der z. B. bey den Pralltrillern nicht vorhanden iſt — ausgeführt werden muß, und aus dem um eine Stufe — halbe, wie bey rr), oder ganze, wie bey qq) und ss) — tiefer liegenden Tone und der Hauptnote beſteht. Dieſer wird ſonach immer als ein weſentliches Taktglied mit eingereiht. Er entzieht daher den vorhergehenden Noten ſo viel an Zeitwerth, als er bekömmt. Wie viel dieſes betrage, das hängt von dem Charakter der Stelle ab, welche, ſo wie dem Triller überhaupt, eben ſo auch ihm die Art der Ausführung anweiſet. Bey energiſchen, drängenden Gemüthszuſtänden wird daher der Nachſchlag kurz, vielleicht ſehr kurz, bey weichen, innigen, traurigen, langſam gegeben werden. Und im letzten Falle wird nothwendiger Weiſe die Anzahl der Schläge lieber vermindert; denn die Art, wie der Nachſchlag ausgeführt wird, hat ſehr viel Einfluß auf die Wirkung des Trillers überhaupt. So gibt ein feſt ausgeführter energiſcher Nachſchlag, der ſich mit Kraft auf die Schlußnote ſchwingt, der ganzen Darſtellung viele Erhebung; während ein zarter, in längeren Schlägen ſich bewegender Nachſchlag die weiche Seelenregung, das ſanfte Gemüth ſo ſchön ausſpricht, und durch eine Art von ritardando den weichſten, ſanfteſten Erguß des liebevollen Herzens entfaltet. Theils aus dieſen Gründen, theils um eine beſſere Geſangſchweifung herzuſtellen, wird auch oft der Nachſchlag, wie bey vv) ausgeführt, und, wo er mit beſonderer Bedeutung erſcheinen ſoll, z. B. in Adagio-Sätzen oft ſo langſam, als langſame Sechzehn- oder Achttheile. Er muß daher, ſo wie die ganze Figur, nach den wichtigſten Abſtufungen und Gemüthsformen, zu deren Verklärung er dienen ſoll, mit dem Schüler eingeübt werden. — Nebſt dieſem Nachſchlage wird auch in der Regel beym

Triller ein Vorſchlag angewendet, wie es bey rr) und ss) angezeigt iſt. Dieſer dient ſowohl, um den Geſang zu verſchmelzen, die vorausgegangene Geſangführung feſter mit dem Triller zu verbinden, als auch um den Charakter dieſes, ſchon beym Beginnen der Figur, genauer zu bezeichnen. In jener Beziehung kann daher ſowohl ein Vorſchlag von unten — ſ. d. B. bey tt) — als von oben — ſ. d. B. bey uu), — ja ſogar der Schleifer — ſ. vv) — als Vorſchlag Statt finden: in dieſer kann er, dem Charakter der Stelle gemäß, weich und ſanft verſchmelzend, wie bey tt), oder im feſten, energiſchen Anſchlage, wie bey uu), ausgeführt werden müſſen. In dem letzten Falle ſchaltet man ſogar häufig, um die in entſcheidenden Accenten ſich entfaltende Kraft zu bezeichnen, eine Pauſe vor der ganzen Figur des Trillers ein, wie es bey uu) angegeben ward. — Doch iſt ein ſolcher Vorſchlag nicht durchaus nothwendig. Wo und wie er anzubringen ſey, dieß wird der Schüler nun leicht ſelbſt bemeſſen können, nachdem wir die Gründe ſeiner Einführung, ſomit auch die Art ſeiner Benutzung im Allgemeinen genau angegeben haben. Nur muß man darauf ſehen, daß die Vor- ſo wie Nachſchlags- und die ſogenannte Hilfs-Note — jene, wodurch der Triller ausgeführt wird — im richtigen harmoniſchen Verhältniſſe gegeben werden, d. i. mit der Tonart der Stelle, ſowie der Vorzeichnung genau übereinſtimmen. Ein Triller auf d, wenn das Stück aus C moll gehet, muß daher es zur Vorſchlags- ſowie Hilfsnote erhalten, und man muß ſehr ſorgſam darauf ſehen, daß die letztere beym wechſelnden Schlage nicht bis zu e ♮ oder wohl gar noch höher hinaufgetrieben werde: ein Fall, der nur zu häufig vorkömmt. Eben ſo genau muß man auch beachten, daß, wenn die Tonart C dur iſt, das e nicht zu es abwechſelnd herabſinke, oder, wie im obigen Falle, zu eis oder fis aufſchwinge. In beyden Fällen kann auch nur C, aber kein cis als Nachſchlagsnote angewendet werden. Und ſo iſt es in allen Fällen. Dieß fordert die harmoniſche Rückſicht. Die melodiſche gibt, wie es oben gezeigt ward, an, wann ein Vorſchlag und welcher anzubringen iſt; wie ferner die Ausführung dieſes, ſowie des Nachſchlages, und der einzelnen Schläge im Triller ſeyn müſſe; worin nothwendiger Weiſe der Charakter der ganzen Geſangweiſe zur feſten Richtſchnur dient. Danach muß der Triller bald kräftiger bald milder, ſchneller oder langſamer, feſt anſchlagend und ſich ganz verlierend, ſanft beginnend und ſich immer ſteigernd, zart anfangend, in der Mitte ſich — vielleicht mehrma-

len — füllend und dann wieder abnehmend u. ſ. w. ausgeführt werden: wonach ſich dann auch die Art des Vortrages vom Nachſchlage richtet. Und hier findet nur eine Ausnahme Statt: wenn die techniſchen Verhältniſſe eine ſolche gebieten; z. B. bey den hohen und tiefen überhaupt jenen Tönen der Stimme oder der Inſtrumente, bey welchen ſich kein, oder kein ſchneller Triller geben läßt; bey den dickeren Darmſaiten, welche keiner ſo ſchnellen Oscillation fähig ſind; bey beſchwerlichen Griffen auf den Blasinſtrumenten, u. ſ. w. So iſt auch den Tenoriſten die Ausführung dieſer Manier leichter, den Baſſiſten, beſonders bey manchen unbiegſameren Stimmanlagen, ſchwerer, vielleicht ganz unmöglich, und, wenn ſie gegeben iſt, eben ſo unangenehm und nichtsſagend, als ein Triller auf den dicken Kontrabaß-Saiten. Hierüber mag der eigene beſſere Geſchmack, die eigene Anlage, und die techniſche Gewandtheit entſcheiden. Und nun wenden wir uns zu der Art des Einübens dieſer wichtigen Manier, und ſuchen mit dem Wiſſen das Können zu verbinden.

So ſchwierig dieſe Manier erſcheint, und von Vielen auch dafür gehalten wird, ſo läßt ſie ſich doch bald und gut erlernen, wenn man es nur verſteht, von dem Leichteſten auszugehen, ſich unvermerkt zum Schwereren bis zum Schwerſten zu erheben, und dabey Fleiß in der Uebung mit beharrlicher Ausdauer verbindet. —

Ein anhaltender, gleichförmiger und ſchneller Wechſel zweyer Töne bildet — ohne den Nach- und Vorſchlag zu berückſichtigen, welche auch keine Schwierigkeit verurſachen — den Triller. Würde dieſer Tonwechſel langſam geſchehen, ſo könnte auch nicht der geringſte Anſtand Statt finden. Das Schnelle in der abwechſelnden Bewegung zweyer nebeneinander liegenden Töne verurſacht daher die Schwierigkeit. Denn dadurch geſchieht, daß 1) die beyden Töne, beſonders der Hilfston, nicht gleich rund ſind, und jene — wie wir oben hörten — bey jedem auch dem ſchnellſten Tone nöthige Fülle nicht haben: 2) daß die einzelnen Töne nicht immer rein ſind; indem z. B. der Sänger oder Bläſer auf den Becherinſtrumenten den Hilfston bald zu hoch bald zu tief nimmt; der Geiger mit ſeinen Fingern rutſcht, und nicht immer dieſe auf denſelben Punkt fallen läßt, der das nöthige reine Verhältniß gibt; die Bläſer, welche durch beſondere Griffe ihre Hilfstöne bilden, den Anſatz des Tones nicht feſthalten, beym Wachſen zu ſehr treiben, und beym Verlieren — weil ſie die Luft zu beherrſchen und mit dem

Athem ſparſam umzugehen nicht lernten — zu ſehr ſinken. Eben daher, und weil ein längeres ſchnelles Ausführen den nicht genug vorher geübten Organen ſo beſchwerlich iſt, kömmt 3) die Ungleichheit der Schläge, wovon einige feſt, andere matt angeſchlagen ſind, ein Theil rund, ein anderer dünne iſt. Kommt hiezu noch eine Unordnung in rythmiſcher Hinſicht, welche manche Schläge ſchnell, die andern langſam, und zwar dieß durcheinander werden läßt, ſo kann nur etwas Schlechtes zum Vorſcheine kommen. Aus dieſer Ungeübtheit der Organe, und jener für ſie daraus nothwendiger Weiſe entſpringenden Beſchwerlichkeit im richtigen Vortrage dieſer Manier entſteht 4) die Steifheit, in welcher man ſo häufig den Triller, beſonders den letzten Theil geben hört. Und es findet ſich nicht viel Unangenehmeres vor, als — ſo wie die Manieren überhaupt — beſonders dieſe ſteif und unordentlich ausführen hören.

Allen dieſen Uebeln können wir ſteuern, wenn wir von der leichteſten Uebung dieſer Manier beginnen; wozu uns eine andere, der Schneller, die beſte Gelegenheit beut. Dieſe beſteht, wie es T. X. bey ll) angegeben ward, aus der Hauptnote und der eine Stufe höher liegenden, ſomit aus denſelben Tönen, deren oben bezeichneter ſchneller Wechſel den Triller bildet. Die richtige Ausführung dieſer Manier iſt theils ſchon eingeübt, theils kann ſie dem Schüler keine Beſchwerniß verurſachen. Wir können alſo von ihm verlangen, daß er den Hauptton rein anſchlage, und eben ſo den oberen oder Hilfston gebe; daß der Ton die gehörige Ründe und Fülle bey dem noch ſo ſchnellen Vortrage habe; daß die Töne einander in jeder Hinſicht gleich ſind; daß ferner die ganze Figur mit möglichſter Leichtigkeit, genau und ſcharf umriſſen, ausgeführt werde.

Nun geben wir dieſer aus einem einzigen Schlage vorher beſtandenen Figur einen Schlag mehr, und halten den Schüler an, daß er es genau ſo ausführe, wie es bey ww) bezeichnet iſt; d.i. daß er nicht den erſten Ton e zum zweyten f hinaufhebe; denn dadurch entſteht Steifheit, und obendrein große Schwierigkeit in der Ausführung der Manier; ſondern mit dem zweyten f auf den dritten e ſich herabbewege; was den Vortrag außerordentlich erleichtert, und dem Triller viele Schwungkraft und das Wogende verleiht, von welchem ſchon oben geſprochen ward. Der Lehrer wird dazu vorher ſchon einen ſolchen Ton ausgewählt haben, welchen er, nach vorhergegangener Unterſuchung,

bey dem Schüler als den leichteſten, und zu dieſer Uebung tauglichſten gefunden hat. Zugleich wird er den Sänger oder Bläſer auf Blechinſtrumenten, z. B. dem Horn, aufmerkſam machen, die eigene Bewegung und Schwingung zu beobachten, welche in der Kehle und ihren Theilen hiebey vorkömmt; denn hier ſitzt — wenn man ſo ſagen darf — der Triller. Daher darf auch weder die Zunge, Lippe, noch das Kinn bewegt, oder gar die Bruſt zu Hilfe genommen werden. Es iſt bloßer Mechanismus der Kehlorgane; woher auch Manche, welchen die Schwungkraft und leichte Beweglichkeit dieſer Theile fehlt, nie oder doch nie gehörig den Triller lernen. Iſt aber nur einige Fähigkeit vorhanden, ſo läßt ſich auf die angegebene Weiſe der Triller gewinnen. Denn, ſo ſchwierig das Aufſchwingen in den Stimmorganen, ſo leicht iſt das Abſchwingen, einem allgemeinen Geſetze der Natur gemäß. Zugleich wird dadurch der obere Ton feſter angegeben, und ſo für ſeine Ründe ſowie Reinheit mehr geſorgt. — Eben ſo wird der Lehrer auf den Saiteninſtrumenten darauf ſehen, daß der rundgebogene Finger als Hebel mit gehöriger Schnellkraft anſchlage gleichſam anpralle und wieder mit gleicher Schwungkraft ſich aufhebe, um neuerdings einen energiſchen Schlag ausführen zu können. So kömmt in die Schläge, ſtatt Steifheit, Leichtigkeit, präziſer ſcharfer Anſchlag. Eben deswegen darf auch der Finger — der Hebel — nicht zu hoch und nicht zu ſeicht gehoben werden. Im erſten Falle entſteht Steifheit und Beſchwerlichkeit; im zweyten iſt kein feſtes An- man dürfte ſagen, Abſchlagen, ſcharfe Wegſchlagen des Tones möglich, welches doch — mit ſeltener Ausnahme — bey allen Trillern Regel iſt. Dieß mag auch den Lehrern bey den Rohrinſtrumenten zur genauen Beachtung dienen; um ſo mehr, als die bey den gerade geſtreckten Fingern zum Trillerſchlagen angewendeten weichen Theile eine beſondere Uebung erfordern, bis ſie die zu einem ſolchen feſten Schlage erforderliche Stärke und Kraft erhalten.

Hat dieß der Schüler gehörig und in einem ſchon etwas ſchnelleren Tempo geübt, ſo werden die Schläge wieder, wie bey xx) vermehrt; wobey die Uebung ſtets von einem durch den Schüler gut zu gebenden verhältnißmäßig langſameren Grade beginnt, und bis zum möglichſt ſchnellen ſich ſteigert. Um denſelben nicht zu ſehr durch einerley Form zu ermüden, kann man daſſelbe auch auf andern Tönen verſuchen laſſen, wie es bey xx) angegeben iſt. Aber alle dieſe und die folgenden Uebungen müſſen nun ſchon im genauen Takte

ausgeführt werden; wobey man — wie bey allen ſchnellen Figuren — ihn ſtets erinnern muß, daß er nur nicht eile: ein Fehler, wodurch Gleichheit, Ründe, Reinheit und Deutlichkeit leidet. — Nun hat ja der Schüler den ſogenannten Prall-Triller ſchon in ſeiner Gewalt — eine Manier, ſo benannt, weil ſie die einfache Grundbezeichnung durch einen Wechſel feſt angeſchlagener energiſchen Töne gleichſam anprallt. Und itzt ſtünden wir ſchon auf dem Punkte, wo wir das ſeelenvolle Ausführen mit dem techniſchen verbinden, ja jenes zum beſſeren und leichteren Gewinne dieſes anwenden können. Zu dieſem Behuf wird nun der Schüler in dieſer Manier geübt, welche mit dem Zeichen bey yy) oder mit einem tr. bezeichnet iſt; wozu die Beyſpiele bey yy) dienen mögen, deren genauere Ausführung größten Theils bey zz) angegeben iſt. Sie kann ihm nicht ſchwer fallen; denn er hat ſie bey ww) ſchon in ſeine Gewalt bekommen, und der einzige nachſchlagende Ton kann ihm unmöglich beſchwerlich ſeyn. Im Gegentheile, wird dieſer auf die Weiſe einſtudirt, wie es bey zz) 1 u. 2. angegeben iſt, d. i. ſo, daß er ſchon wieder als Vorſchlag der nächſten Schläge erſcheint, und ſonach den Anſchlag dieſer erleichtert: ſo erhält er ja hier die günſtigſte Unterſtützung. Der Lehrer beginnt nothwendiger Weiſe mit jener vom Schüler bereits errungenen Geſchwindigkeit; iſt darauf aufmerkſam, daß Alles oben als zu beachten nothwendig Erklärte berückſichtiget, und jeder der oben angegebenen Fehler vermieden werde; und läßt, nach und nach, die Geſchwindigkeit bis zum möglichſten Grad zunehmen. Er wird deswegen die bey dieſen Beyſpielen vorkommende Bezeichnung in Zweyunddreyßig- und Vierundſechzig-Theilen nach ſeiner Einſicht benuzen; jene zuerſt vielleicht als Sechzehn-Theile, oder auch Alles im ſchnelleren Tempo ausführen laſſen. Durch dieſes unmerkliche Verſchnelleren des Tempo kann er am leichteſten zum Ziele kommen; beſonders, wenn er dabey den bey zz) angezeigten ſeelenvolleren Vortrag benutzt. Denn durch dieſen Seelendrang, der ſich durch die ſchnellere Figur mit ſteigender Kraft auf die längere Note hinſtürzt, bekömmt zugleich der Mechanismus der äußeren Theile Belebung, einen gewaltigeren Antrieb, und ſo wird die Ausführung dieſer Figur nicht nur erleichtert, ſondern zugleich das Geiſtige dieſer Manier gewonnen. Und nun braucht der Lehrer nur dieſes immer mehr zu ſteigern, zu beleben und beſeelen; zugleich darauf zu ſehen, daß mit der innern geiſtigen Schnellkraft die äußere techniſche in richtiger

Ausführung ſich verbinde; und der Schüler muß dieſe Manier des Prall-Trillers in ſeine Gewalt bekommen. Uebrigens ſey der Lehrer nur nicht mit den wenigen bey zz) 1. u. 2. dargebotenen Beyſpielen zufrieden. Er verſetze ſie in die Höhe und Tiefe, worauf das u. ſ. w. hindeutet; laſſe ſie in den andern Tonarten ausführen; er gebe dem Schüler ſelbſt neue Beyſpiele, oder benutze dazu die in andern Tonſtücken befindlichen; und dieß nicht allein hier, ſondern auch in der Folge.

Hat der Schüler die Ausführung des Pralltrillers nach der Weiſe, wie es bey zz) 1. u. 2. angegeben iſt, in ſeiner Gewalt, ſo übe man die bey zz) 3) angezeigte mit ihm ein. Dieſe muß dem Schüler beynahe eben ſo leicht fallen, als die bey 1. und 2. Nur geht das Ganze etwas ſchneller, und nach jeder Figur iſt kein ſo langer Ruhepunkt; ſomit werden die Organe mehr angeſtrengt, und geſtärkt. Zugleich lernt er den Vorſchlag mit dem Triller verbinden, welcher, wie es ſchon oben auseinandergeſetzt wurde, ſchnell auf den erſten Ton des Trillers ſich herabdrängt, auf dieſe Weiſe die Reihe der Schläge beginnt, und der ganzen Manier viele Energie verleiht, was durch das beygeſetzte Zeichen > bezeichnet ward. Endlich übt ſich der Schüler auch im Anſchwellen der Töne, und erhält ſonach die Fertigkeit und Kraft, jenen dieſer Figur beym Vortrage, in der Regel, zukommenden Seelenausdruck geben zu können. — So ſchreiten wir unvermerkt ſtufenweiſe im Techniſchen ſo wie im Geiſtigen weiter. — Kann der Schüler auch dieſes gehörig, und iſt es mit ihm durch viele Lagen und Verſetzungen durchgenommen: ſo geht es endlich an die Ausführung bey zz) 4). Hier iſt nicht nur Alles vorige verbunden, ſondern die Schläge erhalten auch eine Ausdehnung, welche jener eines kürzeren Trillers ganz gleich kömmt. Deswegen muß auch dieſe Form mit dem Lernenden ſehr genaue einſtudirt werden. Und, wenn dieſes gehörig geſchehen iſt, ſollte es dem Lehrer nun ſchwer werden, den Schlägen immer mehr Verlängerung zu geben, wie bey A)? einen Nachſchlag, wie bey B) anzuhängen? und ſo den vollen Triller wie bey C) herzuſtellen, der mit jenem oben bey rr) angezeigten, und der bey B) angegebenen Manier des Pralltrillers, wozu nur ein Nachſchlag geſetzt ward, ganz übereinkömmt? Was iſt denn auch für ein Unterſchied zwiſchen Zweyunddreyßig-Theils-Schlägen im Andante conmoto, und Sechzehntheils-Schlägen im Allegro molto? Stünden wir ſonach nicht am Ziele, und der Schüler bey

der Einſicht, daß die ſo fürchterlich beſchriebene Figur denn doch nicht ſo ſchwer ſey, und es nur einer richtigen Methode, beſonders aber einer genauen, fleißigen Uebung bedürfe, um ſie ſo ganz in ſeine Gewalt zu bekommen? — Nun muß freylich auch dieſe Figur, und zwar immer im Takte geübt werden; und nur dann, wenn der Lernende dahin gekommen iſt, alle Schläge genau im Takte und ſo auszuführen, wie es ſo ausführlich oben angegeben ward, nur dann ſchreite man zum Einſtudiren dieſer Manier, wie ſie bey ss) angegeben iſt; denn dieſes Vermehren der Geſchwindigkeit in den Schlägen um die Hälfte hat, wenn es gut gegeben werden ſoll, ſeine bedeutenden Schwierigkeiten. Doch kann hier der ſich mehrende Seelendrang die techniſche Ausführung erleichtern, und die Vermehrung der Schläge als Form ſeiner Verklärung mit ſich bringen. Und für dieſen, beſonders beym Schluſſe — eines Tonſtückes, Abſatzes oder irgend einer Stelle — häufig eintreffenden Fall iſt das Innehaben dieſer Form unerläßlich, die deswegen dann auch mit immer ſteigender Seelenkraft und Fülle des Tones zu geben iſt. Deswegen unterſcheidet man auch den Triller beym völligen Schluß und jenen bey einer Fermate — einem Halt — deſſen Ausführung, ſowie das Zeichen eines ſolchen Haltes — allgemeinen Ruhepunktes — bey D) angezeigt iſt. Daß der erſtere weit kräftiger, voller, befriedigender als der zweyte ausgeführt werden müſſe, dieß liegt ſchon in der größeren oder geringeren Bedeutung und Eigenheit der Stellen, bey welchen ſolch' ein Triller vorkömmt, die ja in allen Fällen ſeinen Vortrag beſtimmt. Daß der Lehrer in allen bisher entwickelten Uebungen den Schüler harmoniſch, — mit dem gehörigen Akkorde — und im Takte begleiten müſſe; und, wenn dieſem noch manche Ausführung zu ſchwer, oder in Hinſicht der Zahl ſo wie der Eintheilung der Schläge nicht deutlich genug ſeyn ſollte, ſich vom Lernenden nach einer ihm anzugebenden Weiſe begleiten laſſen ſolle: ja, daß durch eine ſolche Abwechſelung, bey welcher der Schüler ſeine unvollkommene Darſtellung mit der vollendeten des Lehrers vergleicht, den Abſtand fühlt, und die Gründe davon vom Meiſter erklärt erhält, der größte Gewinn für den zu Unterweiſenden ſich entfalten müſſe, dieß iſt für ſich klar. Durch dieſes feſte, taktmäßige Begleiten, die dadurch mögliche unvermerkte Steigerung im Tempo, und jenes auf dieſe Weiſe zu erreichende unmerkliche Antreiben des Schülers iſt es ſo leicht, dieſen zur höchſten Fertigkeit und

Nettigkeit im Vortrage des Trillers zu bringen, daß man ſich wundern muß, wie es kömmt, daß man doch immer noch ſo ſelten einen guten Triller hört.

Zum Ueberfluſſe wollen wir noch einer Methode zum Erlernen des Trillers erwähnen, welche Gottfried Weber in Nro. 33. des 18ten Jahrganges der allg. muſik. Zeitung angibt, und welche, wie es die bey E) vorfindlichen, von ihm angegebenen Uebungen beweiſen, auf dieſes ſtufenweiſe Steigern, wie es bisher entwickelt wurde, berechnet ſind. Wendet man hier das oben Geſagte an; läßt man die Geſchwindigkeit unvermerkt, beſonders bey den letzten Beyſpielen, zunehmen; benutzt man zugleich den ſeelenvollen Drang, wie er hier bey F) bezeichnet und ſchon oben entwickelt wurde: ſo mögen auch dieſe Uebungen zur Erreichung des vorgeſteckten Zieles führen.

Von der Verſchiedenheit in der Ausführung des Trillers, je nachdem der Charakter der Stelle, bey welcher er vorkömmt, verſchieden, der Abſatz eine mehr oder minder bedeutende Geſtaltung, der Schluß eine größere oder geringere Befriedigung erfordert, iſt bereits ſchon oben geſprochen worden. Um nun einem ſolchen Schluſſe mehr Gewicht, Würde, Feierlichkeit zu geben, hat man auch die Gewohnheit, einen ſolchen Triller, beſonders am Ende eines ganzen vom darſtellenden Künſtler ausgeführten Tonſtückes, auf die Weiſe einzuleiten, und vorzutragen, wie es Fig. 1. T. XI. angezeigt iſt. Da erhält denn der Nachſchlag bey b) ſo wie die einleitende Figur bey a) oft den Zeitwerth von langen Noten z. B. Viertheilen, wodurch freylich die ganze Manier viel Feierliches erlangt, welches ſo recht dem Charakter zuſagt, den der Künſtler beym Solo-Vortrage, im Allgemeinen, entfalten ſollte. In ſolchen und auch andern Fällen bedient man ſich überdieß noch beſonderer Auszierungen, welche man dem Triller anhängt, von welchen in der Lehre von den willkührlichen Auszierungen wird geſprochen werden.

Hie und da erfordert aber auch der volle immer mehr ſich erwärmende Drang der Seele eine Fortſetzung des Trillers, als derjenigen Form, durch welche ſich die wogenden Gefühle verklären. Und in dieſem Falle gibt es eine ganze Kette von Trillern, die ſich aufwärts, wie bey Fig. 2) oder abwärts, wie bey Fig. 3) bewegen kann. Daß mit dem Aufſchwingen in die Höhe in der Regel Erwärmung des Innern, ſomit Zunehmen an Schnelligkeit, Kraft und Fülle in der Ausführung verbunden ſey, dieſes Alles ſich im Gegentheile eben ſo beym Abwärtsſteigen verliere, dieß muß dem Schüler, nach den vielen in andern ähnlichen Fällen bereits

ſo deutlich auseinander geſetzten Entwicklungen, ganz klar ſeyn. Eben ſo mögte es zu erinnern kaum nöthig ſeyn, wie in dieſem Falle die hier im Allgemeinen ſchneller auszuführenden Nachſchläge noch geſchwinder, oder auch — beym Abſteigen — etwas langſamer und nachgelaſſener zugeben ſind. Deswegen reihten ſich auch bey Fig. 2. zuletzt die ſchnelleren Viertheile, und ſo im Gegentheile bey Fig. 3. die langſameren halben Noten zuletzt ein. Doch iſt dieſes nicht immer der Fall. Die Gefühle könnten ja, gerade im Anfange am ſtärkſten, ſich beym Aufſteigen in einer immer zarteren Stimmung ergießen, und beym Abſteigen in wachſender Fülle hervordrängen. Daß, und wie dann anders zu verfahren — dieß iſt Alles bereits ſchon erklärt. Das Beyſpiel Fig. 3. mag zugleich der Lehrer benutzen, um den Schüler ſo recht den Unterſchied zwiſchen einem gewöhnlichen Triller, und einem ſolchen fühlen zu laſſen, welcher, eine ganze Stelle ſchließend, eine volle Befriedigung herzuſtellen, die Aufgabe hat, wie dieß bey dem auf h auszuführenden Triller der Fall iſt. —

Doch nicht immer genügt eine ſolche vollendete Ausführung dieſer Manier dem Bedürfniſſe des Gemüthes. Im Drange ſtarker Erregung würde es durch den Nachſchlag eine Art von Umſchreibung des Seelenausdruckes, und dadurch nicht jenen ſich immer ſteigernden, gleichſam mit Verſtärkung erneuerten Angriff der Empfindungsfolge erhalten, und in dieſem Falle wird eine ſolche Trillerkette, — ſ. Fig. 4. — gleich den Pralltrillern, ohne Nachſchlag ausgeführt; wovon Baillot in ſeiner Violinſchule zwey Arten angibt, welche Fig. 5. u. 6. mit der eigenen, im Allgemeinen Statt findenden Vortragsweiſe angezeigt ſind. Der angegebene Grund dieſer Ausnahme mag die oben angeführte Regel beſtätigen: daß überall, wo die Verſchmelzung des Geſanges — die Umgränzung des Gefühlausdruckes — es erfordert, der Triller mit dem Nachſchlage zu geben iſt, dieſer mag nun angezeigt ſeyn, oder nicht. Daraus folgt nun wieder, daß, wo die Figur den Nachſchlag ſchon in ſich trägt, wie z. B. in den bey Fig. 7. bezeichneten Fällen, der Geſang ſonach ſeine vollkommene Geſtalt ſchon hat, wie es oben bey den Vorſchlägen T. IX. Fig. 8. ſchon vorkam, dort der Nachſchlag nur überflüſſig, ja verderblich erſcheine. Und hier findet ſonach der Pralltriller ſeine Anwendung. Auch hier iſt wieder die gewöhnliche muſik. Schreibart, die für alle Fälle das Zeichen tr. ſetzt, ſehr unzuverläßig. Ja man findet ſogar Tonſtücke, worin die meiſten der bisher erörterten Manieren mit demſelben Zeichen bezeichnet ſind. Wenn nun der Aus-

führende nicht ſchon viele Kenntniß der Tonſtücke und der Art ihres Vortrages im Einzelnen beſitzt, und ſonach ſchon beyläufig weiß, welche Manier am beſten dazu ſich eigne, dieſe oder jene Stelle herauszuheben: ſo muß ja wohl eine Verwirrung entſtehen, vorzüglich, wenn dieß bey Tonſtücken der Fall iſt, welche von Mehreren zugleich ausgeführt werden, z. B. Quartetten, Quintetten u. ſ. w. In Chören, Sinfonien u. d. gl. vielſtimmigen Tonſtücken ſollte ohnedieß die Bezeichnung ſehr richtig ſeyn; denn es iſt ja eine Regel für die dergleichen Stücke vortragenden Muſiker, beſonders die Ripieniſten, — Ausfüllenden — daß ſie ſich jedes Vor- und Nachſchlages, überhaupt jeder Manier enthalten, welche nicht vorgezeichnet iſt. Und wenn das Bezeichnete von dem Einen ſo, und dem Andern ganz verſchieden gegeben wird, weil die Anzeige nicht beſtimmt genug iſt, wer hat ſich die Urſache dieſer die ganze Stelle verderbenden Ausführung zuzuſchreiben? — Doch oft iſt die Vorzeichnung richtig, der Ausführende, oder die Vortragenden überhaupt, vielleicht dem größten Theile nach, ſind nicht im Stande, ſie gehörig zu geben, was ſoll man hier thun? — Da bleibt nichts übrig, als entweder die Geübten allein die Manier ausführen, und die Andern die Noten blos ihrem Zeitwerthe nach aushalten zu laſſen, oder an die Stelle dieſer eine andere von Allen zu gebende und dem Charakter der Stelle anpaſſende Manier zu ſetzen, wie einige Beyſpiele Fig. 8. dieſes erklären mögen. Auch glaubt der Verf. noch einmal darauf aufmerkſam machen zu müſſen, daß man nur auf den tiefen Tönen keinen ſo ſchnellen und auf den hohen nicht einen ſo ſchleppenden Triller mache. Sogar der Platz iſt zu berückſichtigen. So iſt in einem großen Saale, in einer Kirche, wo eine große Schallmaſſe zu überwinden iſt, ein ſehr ſchneller Triller nicht an ſeinem Platze. Er entſchwindet ohne Wirkung. Man muß denſelben, ſowie überhaupt Alles, in einem Tempo ausführen, welches es erlaubt, jeden einzelnen Schlag, jeden Ton einzeln, herauszuheben, und feſt anzuſchlagen. Daher hat der Vortrag an jedem Platze ſeine eigene Regel, und man muß ſich ganz anders einſtudiren, wenn derſelbe mehr offen als geſperrt, ſehr groß, von mittlerem Umfange, oder gar klein, mit mehr oder weniger Wiederklang verſehen iſt u. ſ. w. was ſowohl in Hinſicht der größeren Kraft und Fülle beym Ausziehen des Tones in Geſangſtellen, als beſonders bey ſchnellen Figuren, Manieren, Paſſagen, ſeine Anwendung findet.

Danach richtet ſich auch zum Theil der einfachere oder jener durch die Benutzung der bisher entwickelten Manieren mehr ausgeſchmückte Vortrag. Und in

Hinſicht des Letzteren mögte es hier nicht am unrechten Orte ſeyn, wenn wir den Schüler darauf hinweiſen, daß er ſich durch die Reichhaltigkeit der bisher entwickelten Manieren, und durch jene durch ihre Anwendung ſo leicht zu erringende reiche Geſtaltung nicht verleiten laſſe, die hohe Einfalt zu vernachläßigen, welche die wahre Seele aller ächt künſtleriſchen Darſtellung iſt. Wir werden in der Lehre vom Vortrage ausführlicher hierüber ſprechen, glauben aber itzt ſchon bemerken zu müſſen, daß alle dieſe Manieren nur ſparſam und dort angebracht werden dürfen, wo ſie den oben ſchon entwickelten Rückſichten entſprechen, und ſonach dazu dienen, dem Ganzen mehr Erhebung in jeder Hinſicht zu verſchaffen. Und damit unſer Schüler hierin nicht irre gehen, damit er das Rechte treffen möge, das war es, warum wir dieſe Materie ſo weitläufig zergliederten, und nicht allein den Charakter jeder Manier, ſondern auch ihre vielſeitige Anwendung erörterten. Daher kann es ihm nun gar nicht mehr ſchwer fallen, dieſe Figuren dort richtig zu gebrauchen, wo es eine der oben ſchon entwickelten drey Rückſichten erheiſcht. Wird er z. B. die bey Fig. 9) angegebene, ſo häufig vorkommende, und auf die gründliche Anleitung des Vortragenden berechnete Geſangführung ſo leer geben? Wird er ſie nicht durch Einmiſchung des Vorſchlages, wie bey Fig. 10. mehr verſchmelzen, vielleicht durch Nachſchläge, wie im erſten Takte, heben? Wird er einen ſolchen ſchlechten Vortrag, wie er bey Fig. 11) bezeichnet iſt, täglich, ſelbſt von geſchmackloſen, unkundigen Lehrern, gegeben, und leider! den Schülern eingeprägt wird, wird er eine ſolche gegen alle Regel der Geſangverſchmelzung anſtoßende Vortragsweiſe ſich zu Schulden kommen laſſen, und nicht vielmehr, wie bey Fig. 12) darſtellen? Selbſt die Figur der Bebung, — wo ſich der gehaltene Ton in einigen oder mehreren, ſchnelleren oder langſameren Schwingungen bewegt, — wovon T. VIII. Fig. 2. im 44ten, 62 und 63ten Takte Beyſpiele gegeben ſind, und von deren verſchiedener Ausführung in den einzelnen Schulen noch beſonders geſprochen werden wird — wird er zur eigenen Wirkung gehörig zu benutzen, und als Erſcheinungsform des vollſten Seelendranges anzuwenden wiſſen. — Und ſo wäre dann unſer Schüler auch in dieſer wichtigen Materie, die für jede Form der Geſtaltung aller Gemüthsbewegungen ſo reiche Mittel beut, gründlich und ſattſam unterwieſen; eine Menge der intereſſanteſten Figuren, wodurch die einfachen Grundbezeichnungen feſtere Beſtimmung, reiches Leben, die Geſangführung ſelbſt mehr Verbindung und ausdrucksvollere Schweifung erhält, hat ſich ihm

neuerdings eröffnet, und zum geeigneten Benutzen dargeboten; und ſo erhält er mit jeder Lehre ſtets neue bedeutende Hilfsquellen, durch welche ſeine künftige künſtleriſche Darſtellung an Reichthum, Tiefe und Umfaſſung gewinnen muß. Und dazu tragen denn noch vorzüglich bey die Paſſagen, auch Coloraturen oder Rouladen genannt.

Schon die Bedeutung dieſer Worte, wovon das erſte einen Durchgang, eine Umſchreibung gegebener Grundumriſſe, das zweyte eine eigene Färbung, Farbengebung, das dritte ein Rollen, Fortrollen anzeigt, gibt uns über das Weſen ſo wie die Art der techniſchen Ausführung dieſer Formen den nöthigen Aufſchluß. Würde nämlich der in einfachen Grundbezeichnungen ſich fortbewegende Geſang zureichen, um den Forderungen eines reichen Lebens zu entſprechen, welche die Kunſt bey allen jenen Geſtaltungen und Darſtellungen machen muß, welche ihrer Würde, ihrer hohen Beſtimmung, und dem großen Umfange ihrer Sphäre entſprechen ſollen; würde der warme Seelendrang des begeiſterten Künſtlers, die Kraft ſeiner Phantaſie, welche ihn mit ſtets neuen Formen beglückt und überraſcht, ſich eben ſowohl in dem einfachen Tonumriſſe ergießen können, als es im befruchteten Strome reicher Tonformen und Figuren möglich iſt, was ſollten da Paſſagen? Warum die hohe Einfalt verletzen, des Künſtlers, wie es ſchon oben geſagt ward, höchſtes Streben, die wahrſte Sprache des tiefen, verklärten Gemüthes?

Wenn nun aber die einfachen Grundbezeichnungen für jene Geſtaltungen nicht zureichen, in welchen der Menſch die Kraft ſeiner geſammten Kräfte entfaltet; wenn gerade dieſer Wechſel einfacher und reicher Formen es iſt, wodurch die künſtleriſche Geſtaltung ihre tiefe Bedeutung erhält, und uns den ſchaffenden oder ausführenden Künſtler in ſeiner Trefflichkeit, in ſeiner herrlichen Bildung ſchauen läßt; wenn wir es hier ſo ganz empfinden, wie der Menſch, durch hohe Anſchauungen begeiſtert, gewaltig im Beherrſchen der reichſten Formen, hier in einem warmen Nacheinander die unendliche Spannkraft ſeines Gemüthes entfaltet, welche in einem Zugleichdarſtellen, in einem einfachen Tone zu geben, ſeine Beſchränktheit, ſelbſt die unzureichende Stärke ſeiner Organe oder Darſtellungsmittel ihn gehindert haben würde — wer würde hier nicht die tiefe Bedeutung dieſer Formen, wer nicht ihre herrliche Beſtimmung, ihre Nothwendigkeit, ihren ſchönen, ſo tief in der Menſchheit und dem Bedürfniſſe ihrer Verklärung liegenden Urſprung

erkennen? — Mag auch gemeiner Sinn dieſes mißkennen; mag man dieſe trefflichen Formen zum verächtlichen Gaukelſpiel leerer Künſteley herabgewürdiget haben, kann dieß ihrer Würde, ihrer hohen Bedeutung etwas entziehen? —

In dieſer wurden ſie von allen Künſtlern aufgefaßt, die dieſes Namens werth waren; in dieſem edlen Sinne wurden ſie von ihnen angewendet; und eben dieſer ſoll es ſeyn, in welchem unſer Schüler ſie benutzen, und als Würze, als Salbung ſeiner Darſtellung gebrauchen lernen ſoll. Darauf deutet der Name Paſſage hin: der Grundumriß ſoll umſchrieben, der einfache Contour mit reichen gemüthlichen Schraffirungen ausgefüllt, durch dieſe erhoben und belebt werden. Im manchfaltigen Farbenſpiele gefühlreicher Anregung ſoll der Grundton des Herzens entſtrömen; der Eine Lichtſtrahl ſich im reichſten Kolorit zerſetzen — dieß lehre uns das zweyte Wort. Und ſo wie das Fortrollen eines Körpers von der mehr oder minder ſtark bewegenden Kraft zeugt, ſo verkünde ſich auch im rollenden Strome vollendet gebildeter Töne die drängende Kraft des Gemüthes — ſo ſey denn auch hier die Technik der Spiegel innrer Belebung.

Durch das bisher Entwickelte liegt nicht nur das Weſen dieſer Figuren, ſondern auch die Art ihrer geiſtigen ſowie techniſchen Geſtaltung vor Augen. In erſterer Hinſicht können ſie nur da am rechten Platze ſeyn, wo dem erwärmten Gemüthe die einfachen Grundbezeichnungen nicht mehr genügen können, wo ſonach der gewaltige Drang reich entſtrömender Gefühle gleich reicher Formen bedarf, in welchen er ſich ergießt. Ein Beyſpiel mag dieß ganz deutlich machen. Bey Fig. 13. T. XI. iſt ein ganz einfacher Satz angegeben, der auf jede Weiſe, kräftig oder mild, ſich darſtellen läßt. Nehmen wir nun an, der vortragende Künſtler ſey, wo er zur Ausführung dieſes Geſanges kömmt, ſchon ſehr erwärmt; er habe ſich voraus bereits mit vieler Bedeutung in den einfachen Umriſſen ausgeſprochen. In dem angezeigten kleinen Satze will er nun ſeine Darſtellung ſchließen. Da muß er ſich ja wohl erheben, ſteigern, ſeiner Geſtaltung immer mehr Eindringendes, bekräftigende Beſtätigung verleihen. Die gegebenen einfachen Grundbezeichnungen können ihm hiezu nicht mehr genügen. Sein erwärmtes Gemüth, die aufgeregten Gefühle verlangen reichere Formen. Und dieſe findet er, wenn er die gegebenen einfachen Umriſſe

umſchreibt, wie es z. B. bey Fig. 14. geſchah. Die früherhin einfache Anregung zerſetzt ſich nun im Wechſel manchfaltiger Tonformen, und dadurch erhält er die Gelegenheit, in dieſen mehreren Tönen nicht allein ſeine Grundanregung kund zu thun, ſondern zugleich alle jene begleitenden Gefühlsbewegungen zu offenbaren, welche in ſeinem reichen Gemüthsdrange enthalten ſind, und welche außerdem in dem einfachen Anſchwellen und Abnehmen der Töne nicht hätten zur Erſcheinung kommen können. Man vergleiche in dieſer Hinſicht nur den zweyten Takt bey Fig. 13. mit jenem bey Fig. 14. Wie reich und bedeutend kann ſich in dem letzten Falle das Gemüth durch manchfaltiges Heben und Senken der Tonformen verkünden! Es iſt nicht einmal nothwendig, die angezeigten Vor- und Nachſchläge anzuwenden, obgleich auch ſie zur näheren Beſtimmung des Charakters und zur reicheren Geſtaltung das Ihrige beytragen, es mag nun dieſer kräftig oder mild ergriffen werden. Das Letzte iſt der Fall bey Fig. 15., wo die Paſſagen — Umſchreibungen der Grundbezeichnungen — genau dem Charakter der Stelle, durch dolce bezeichnet, anpaſſen. Und das iſt ja, was wir als zweyte Anforderung an jede Paſſage kennen lernten: ſie ſoll ein reiches Colorit ſeyn, welches ſonach nicht allein den Haupt-Farbenton, ſondern auch denſelben durch die reichſten harmoniſchen Nebentöne und Farbenabſtufungen gehoben uns fühlen laſſen ſoll. So wie daher in der Malerey der Hauptton alle Nebentöne und ihre Verſchmelzungen beſtimmt, welcher erſtere wieder durch den eigenen Charakter der Darſtellung ſelbſt bedingt iſt, ſo iſt es auch hier. Der Grundcharakter des ganzen Tonſtückes überhaupt, und jener der einzelnen Stellen, bey welchen eine ſolche Paſſage vorkömmt, insbeſondere beſtimmt daher, ob eine ſolche Figur anzuwenden; wie ſie beſchaffen ſeyn müſſe; wie ſie ſonach auch vorzutragen, techniſch auszuführen ſey. Und ſo fände dann auch hier der bey jeder der bisher erörterten Materien durchgeführte, und bereits ſo oft ausgeſprochene Grundſatz ſeine Anwendung: daß jede Form ihren Urſprung und das Weſen ihrer Darſtellung aus dem Innern nehmen müſſe. Dieß zeigt ſich ganz deutlich bey den angeführten Beyſpielen. Wohl ließe ſich die bey Fig. 15. angegebene Form auch kräftig ausführen; würde ſie aber jene Wirkung erzeugen, die ihr, bey milder Darſtellung, zur Seite ſteht? Derſelbe Fall, nur umgekehrt, könnte auch bey den Beyſpielen Fig. 16 und 17.

Statt finden. Allein wie viel wahrer und bedeutender ſpricht ſich die angezeigte Kraft als der zu gebende zarte Charakter aus! Ja, iſt nicht ſelbſt der Drang energiſcher Anregung, wie er ſich in dem reichen Strome beſeelter Tonformen verkündet, bey Fig. 17. noch weit bedeutender als bey Fig. 16., wo die einfacheren Formen wohl die ſtarke Seelenanregung, aber nicht jenes reiche Leben entfalten, welches durch das Abſchwingen in die Tiefe im erſten Takte, durch das Aufſchwingen in die Höhe im zweyten Takte u. ſ. w. ſo leicht ſich geben läßt? Soll hier am Schluſſe ſich noch mehr Kraft entwickeln, ſo könnte auch die letzte Figur angewendet werden. — Und wenn nun die techniſche Ausführung dem Geiſte dieſer Stelle entſprechen ſoll, fordert die zur Erſcheinung ſich drängende Seelenfülle in ihrem vollen warmen Entſtrömen nicht einen gleichen Strom fortrollender Töne? Müßte durch eine hinkende, magere, ſchleppende Ausführung nicht das ſchöne Bild reichen Seelendranges wo nicht ganz verwiſcht, doch ſehr verdorben werden? —

So mag nun dem Schüler klar ſeyn der Urſprung und die Nothwendigkeit der Paſſagen; ihre tiefe Bedeutung und herrliche Beſtimmung; die Art ihrer Anwendung; und die daraus fließende Weiſe ihrer geiſtigen und techniſchen Ausführung. Da nun der Geiſt zu ſeiner Erſcheinung der äußern Form bedarf, und wir die Wichtigkeit des Beherrſchen-Könnens dieſer für den Künſtler bereits ſchon hinlänglich kennen lernten, ſo muß ſich nun zuerſt unſere Unterweiſung zu der techniſchen Ausführung der Paſſagen wenden.

Rollen ſoll die Paſſage, das fanden wir als Geſetz für den techniſchen Vortrag, wie es der Geiſt dieſer Formen ſelbſt gab. Es rollen aber am beſten runde Körper; und daraus fließt ſchon eine wichtige Regel für die Ausführung aller Paſſagen, jene: daß alle Töne derſelben rund, vollendet, ausgebildete Klangkörper ſeyn ſollen, ſo beſchaffen, wie wir die nothwendigen Eigenſchaften derſelben ſchon oben, in der Lehre von der Bildung des in der Muſik brauchbaren Tones, ausführlich entwickelt haben. Und dieſe dort erörterten Eigenſchaften muß jeder Ton beſitzen, die Paſſage gehe nun in einem langſameren oder ſehr ſchnellen Tempo, in längeren oder den kürzeſten Notenarten. Und darin liegt die Schwierigkeit. Zu ſehr damit beſchäftiget, die, in der Regel, geſchwinde ſich bewegenden Noten im richtigen Zeitmaaße abzufertigen; mitunter auch beſorgt und verlegen, ob man ſich nicht zu lange verweile; derglei-

chen Figuren ſchon mit einer Art von Furcht und Angſt betrachtend, iſt der ausübende Muſiker nur zu oft in dem Falle, die Paſſagen nicht allein ohne die gehörige Ründe der einzelnen Töne, ſondern auch ungleich, undeutlich und, was leider! ſehr oft geſchieht, unrein vorzutragen. Mehrt ſich nun noch die Scheue und Angſt, ſo verliert er gar noch alle Beſonnenheit, ſowie die Kraft, das gehörige Gleichmaaß zu halten, ſeine Darſtellung zu beherrſchen; da geht es dann an das Eilen, und dadurch erſcheint für den Hörer der peinliche Zuſtand, welcher zwiſchen Unmuth über das ſchlechte ſtümperhafte Ausführen und die nicht zu entſchuldigende vernachläßigte Vorbereitung, und dem Mitleiden ſchwankt, welches man mit der harten Lage des Vortragenden empfindet. Oft wird nun noch der Lehrer aufgebracht, — der in der Regel ſelbſt die meiſte Schuld trägt — läßt den Schüler hart an, und dieſer, der die Stellen ſehr fleißig — nur nicht wie er es hätte thun ſollen — eingeübt hat, wird muthlos, und entzieht ſich einem Fache, oder dem öffentlichen Auftreten, weil er hier Schwierigkeiten findet, die er nie beſiegen zu können glaubt, und auch nie beſiegen wird — — weil dem Lehrer die Kenntniß, und ihm vielleicht die Geduld im langſamen Verfolgen einer zum Ziele führenden Methode mangelt. — Es iſt hier derſelbe Fall, wie beym Triller. Man gehe Schritt vor Schritt auf dem rechten Wege — und es muß gelingen. Und dazu ſchlagen wir folgende Methode vor.

Wir nehmen zuerſt die Scala, und laſſen dieſe von dem Schüler von oben herab ausführen, weil dieſes im Allgemeinen, beſonders für den Sänger, leichter iſt, wie es ſchon oben geſagt ward. Sie wird zuerſt im langſamen Tempo und in Viertheilen vorgetragen, wie es bey Fig. 18. T. XI. angegeben iſt. Dabey ſieht der Lehrer darauf, daß der erſte Ton rein intonirt, feſt und beſtimmt angeſchlagen und ausgehalten und ſoviel als möglich geründet und gefüllt werde. Daſſelbe wird auch bey allen übrigen Tönen berückſichtiget, und zwar hier beſonders noch, daß, nebſt der gehörigen Reinheit, Ründe und Gleichheit, ein genaues Zeitverhältniß von einem Tone zum andern beobachtet werde, wodurch man die ſo nothwendige Deutlichkeit, und zum Theil das folgende Rollen gewinnt. Zu dem Letzteren führet beſonders, wenn man darauf ſieht, daß jeder Ton als einzeln gebildeter Klangkörper gleichſam herausfalle. Wir wiederholen hier dieſe bereits oben ſchon zergliederte nothwendige Eigenſchaft, weil ohne die genaueſte Berückſichtigung derſelben das Rollen der Töne

in den Paſſagen ſich nicht erringen läßt. Da hat denn der Singlehrer darauf zu ſehen, daß jeder Ton — beym Auf- oder Abſteigen — auf ſeiner ihm zugehörigen Stufe gebildet werde. Man könnte dieſes dem Auf- und Abſteigen auf einer Treppe vergleichen. So wie man auch hier, um ſicher zu gehen, mit dem Fuß feſt auf jeder einſetzen muß, ſo iſt es mit den Klangſtufen, durch deren feſtes Anſchlagen, ſowie das Bilden des Tones auf jeder, der nothwendige feſte Ton ſich erſt erzeugt *). — So hat der Lehrer bey den Saiteninſtrumenten darauf zu achten, daß der gerundete Finger ſo feſt auf den gehörigen Punkt der Saite falle, daß man beym Aufheben deſſelben eine Art von Klappern, aber nur ſehr leiſe, bemerkt. Derſelbe feſte Anſchlag iſt auch bey den Bläſern auf Rohrinſtrumenten zu beachten; während die Horniſten, Trompeter u. ſ. w. das für die Sänger Geſagte zu beobachten haben. — Kann der Schüler dieſes im langſamen Zeitmaaße, ſo wird es mit unmerklichem Verſchnelleren des Tempo geübt, und äußerſt ſorgſam darauf geſehen, daß keine der oben angezeigten Eigenſchaften bey der Ausführung mangle. — Je ſchneller nun das Tempo, deſto ſchwerer muß es nothwendiger Weiſe dem Schüler werden, auch in der kurzen Zeit denſelben vollen Ton zu bilden, welchen er nur bey längerem Anhalten hervorbringen konnte. Und da kann denn der Lehrer die ganze Verfahrungsweiſe dem Schüler durch die Erklärung der Art, wie die Geiger hiebey zu Werke gehen, deutlich machen.

Will der Geiger — abgeſehen von dem eigenen Vortrage überhaupt und im Einzelnen — einen vollen Ton haben, ſo gibt er nothwendiger Weiſe ſeinem Bogen die möglichſte Ausdehnung; und indem er dabey ſich ſeines Vortheils bedient, durch den eigenen paſſenden feſten Zug und Druck dieſes ſowie der Finger die Saite in den gehörigen Schwung zu ſetzen, muß es ihm

---

*) Man kann dieß bey den Sängern und Sängerinnen ſogar äußerlich bemerken. Denn man ſieht bey jenen, welche die Töne auf jeder Stufe gehörig bilden, ſomit den eigenen Theil der ganzen Stimmröhre in Bewegung ſetzen welcher vorzüglich zum Hervorbringen irgend eines Tones gehört, ganz deutlich am Halſe dieſe Bewegung, welche ſich bey hohen Tönen mehr in die Höhe, und bey tiefen mehr in die Tiefe zieht. Doch hüte ſich der Lehrer dieſes bey dem Schüler ſo einzuüben, daß es auffallend werde. Dieſe Bemerkung ſoll ihn nur zur genaueren Aufſicht führen, ob der Schüler die Töne gehörig bilde oder nicht.

gelingen, einen vollen markigen Ton aus dem Inſtrumente zu ziehen. Denſelben guten, runden vollen Ton wird auch der Sänger und Bläſer durch ein gleiches volles Ausziehen des Tones vermittelſt der angehaltenen und immer mehr verſtärkten Schwingungen erringen. Und das wurde ja ſchon oben nach allen Formen eingeübt. Dieß kann aber nur da Statt finden, wo das Tempo ein ſolches langes Ausziehen nicht hindert. Läßt das mehr oder minder ſchnelle Zeitmaaß ein ſolches langes Ausziehen des Tones nicht zu, dann beſchränkt der Geiger ſeinen Bogenſtrich, und zwar, nach dem Verhältniſſe der Geſchwindigkeit, ſo, daß er drey Viertheile, die Hälfte, das Drittheil, ja noch weniger von ſeiner Bogenlänge gebraucht. Aber dieſem beſchränkteren Bogenſtriche ſucht er, ſoviel es nur möglich iſt, dieſelbe Fülle und Kraft zu geben, welche er über ſeine längere Bogenführung verbreitete: er konzentrirt die in der ausgedehnteren Führung des Bogens ergoſſene Kraft in einem kürzeren Umfange. Dadurch ſetzt er alſo die Saite beynahe in denſelben vollen Schwung, wie vorher, und erringt nun nothwendiger Weiſe auch ſo beynahe denſelben vollen Ton. Und dieſes muß ihm gelingen, beſonders, wenn er den Vortheil kennt, wo die Saite am leichteſten in volle Erzitterung zu bringen iſt, und wo man Druck und Zug am ſicherſten ſo verbinden kann, daß der Ton nicht rauh werde, vielleicht gar überſchlage, ſondern noch voll klinge. Und ſollte derſelbe Vortheil nicht auch bey dem Geſange und den andern Inſtrumenten anzuwenden ſeyn? Allerdings, es gehört nur Aufmerkſamkeit, ein fleißiges und genaues Studium, und beharrliche Ausdauer dazu. — Der Lehrer zeige nun dem Schüler die ſo eben erklärte Weiſe, wie die Geiger verfahren, auf der Violine; ſpiele lange, kürzere und ganz ſchnelle Stellen; zeige ihm die verſchiedene Bogenführung, die erklärten Vortheile derſelben, und den auch bey der größten Schnelle noch hervorzubringenden vollen Ton, und mache ihn darauf aufmerkſam, daſſelbe nun bey ſeinen Uebungen nachzuahmen. Er übe ihn z. B. die vier erſten bey Fig. 18. angezeigten Töne immer ſchneller nacheinander anzuſchlagen, zu füllen und zu runden; ſehe darauf, daß dieſes nicht zu grell, oder gar ſo geſchehe, daß kein reiner Klang mehr vorhanden iſt; und halte ihn an, daß er, in der Geſchwindigkeit den Ton, mit Berückſichtigung der oben angegebenen nothwendigen Eigenſchaften, bilden zu können, ſich ſelbſt außer der Lehrſtunde unausgeſetzt übe,

und, ſich ſelbſt ſcharf beurtheilend, nicht raſte, bis ihm dieß mit dieſen oder andern beliebigen Tönen gelungen iſt. Iſt ihm dieſes geglückt, dann laſſe der Lehrer die ganze angezeigte Scala mit immer ſteigernder Geſchwindigkeit von ihm vortragen. Hierauf fange er einen Ton höher, oder tiefer an, und ſetze es ſo weit fort, als es der Umfang der Stimme oder des Inſtrumentes erlaubt. Der Verf. hat dieß bey Fig. 19. durch das Fortſetzen in der Höhe und zugleich in der Tiefe, ſowie durch das beygeſetzte u. ſ. w. angedeutet. *)

---

*) Derſelbe muß hier bemerken, daß alle auf dieſe Weiſe bezeichneten, nun folgenden Uebungen vom Lehrer müſſen ausgeſchrieben, und, nach dem Bedürfniſſe des Schülers, mit dieſem eingeübt werden. Da iſt denn nun häufig der Fall, daß von irgend einer Form, wie z. B. Fig. 22. u. 23. u. ſ. w, ein Takt oder nur einige Täkte angegeben ſind. Und da verſteht es ſich dann für ſich, daß der Lehrer dieſe Form in die Höhe und Tiefe fortſetzen muß, wie es das Bedürfniß und die beſondere Anlage des Schülers, ſein bisheriger Fortſchritt u. ſ. w. erfordert. Der Grund, warum der Verf. dieſe Figuren nicht ausſchrieb, war die nothwendige Beſchränkung des Raumes. Er hat ſich nämlich durch vieljährige Erfahrung überzeugt, daß es außerordentlich gefehlt iſt, wenn man den Schüler, ehe er zum vollkommenen Vortrag ganzer — größerer oder kleiner — Tonſtücke gelangt, nicht vorher in den wichtigſten technischen Formen gehörig geübt hat, die ja bey der geiſtigen Geſtaltung als vollkommen in der Gewalt des Vortragenden ſich befindend, vorausgeſetzt werden. Er geſteht es offen, daß er, längere Zeit in dem Irrthume befangen, wie ſich ja auch zugleich mit dem Geiſtigen das Techniſche eben ſo gut üben laſſe, manche Mißgriffe gemacht habe, welche wieder zu verbeſſern, ihm und dem Schüler viele Mühe verurſachten. Da trug z. B. der Letzte eine Paſſage mit gehörigem Geiſte vor; er hob die wichtigeren Noten heraus, und ſtellte, wie es ſeyn mußte, die minder bedeutenden in den Schatten. Das war nun Alles ganz recht, und der Natur der Sprache gemäß. Allein das Ganze ſtellte ſich nicht mit gehöriger Wirkung dar. Und was war die Urſache? Die genaue techniſche Vorübung, welche einen jeden Ton in der Paſſage — ſie ſey nun eine langſame oder ſchnelle — mit gleicher vollendeter Ausbildung heraushebt, und nicht raſtet, bis Alles ganz rein, rund, deutlich, in vollkommner, einzelner Geſtaltung herauskömmt, und welche macht, daß auch der ſchwächſte Ton noch eine ſolche vollendete Bildung in ſich trägt, daß er als einzelner Klangkörper zum deutlichen Auffaſſen herausfällt — war nicht im gehörigen Grade vorausgegangen. Dadurch, daß der Schüler zu frühe auf das Geiſtige hingewieſen wurde, vernachläßigte er zu ſehr das Techniſche. Auch kann dieſes an und für ſich ſchon nicht den Genuß, ſomit die angenehme Bethätigung verſchaffen, wie jenes. Darum iſt es nothwendig, daß erſt ein bedeutender Grad techniſcher Ausbildung vorhergegangen ſey, ehe man das Geiſtige zugleich mit dem Mechaniſchen üben

Daß der erſte Ton bey einer ſolchen Reihe feſt und rein angeſchlagen werden muß, iſt bereits ſchon geſagt worden. Darauf kömmt bey der richtigen Ausführung der Paſſagen viel an; denn iſt der erſte Ton falſch oder überhaupt ſchlecht, ſo iſt es meiſtens auch die ganze Paſſage, da ſich ja die übrigen Ton-

---

kann. Und dieß iſt beſonders der Fall bey den Paſſagen. Wenn ein Muſiker noch ſo geiſtig und ſeelenvoll vorträgt, und er gibt ſeine techniſchen Formen unvollkommen, ſtümperhaft, ſo wird er nie eine gute Wirkung erzeugen können. Wie oft zerſtört nicht eine einzige ſchlechte Paſſage den ganzen günſtigen Eindruck, welchen der frühere brave Geſangvortrag erzeugt hatte! Auch iſt es ja ein Widerſpruch, nachdem das Geiſtige nur in den techniſchen Formen erſcheinen kann, dieſe nicht vorher in ſeine Gewalt zu bekommen ſich beſtreben wollen, ehe man jenes zu geben im Stande iſt. Es iſt daher durchaus nothwendig, daß der Schüler alle wichtigen techniſchen Formen, beſonders jene bey den Paſſagen vorkommenden einübe, ehe er zum wirklichen Vortrage ſchreite. Deswegen iſt auch das Studium der ſogenannten Etudes, Exercices, Caprices — Studien, Uebungen, beſonderer Ideenausführungen — ſo vortheilhaft. Der Schüler lernt hier die wichtigſten verſchiedenſten Formen kennen; übt ſich in dem vollendeten Vortrage derſelben; hat noch keine beſondere Aufmerkſamkeit auf eine höhere Kunſtdarſtellung zu wenden, welche der Ausführung von ſolchen Figuren beſondere Schranken ſetzt, er kann hier, auch bey geiſtiger Anregung und mit vollem Antheile der Seele, doch ſein Hauptaugenmerk der techniſchen Ausbildung zuwenden, was er bey dem wirklichen Vortrag guter Tonwerke nicht vermag, und nicht darf, weil er dort höheren Anforderungen zu entſprechen hat; und bereitet ſich auf dieſe Weiſe für den künſtleriſchen Vortrag vor, welcher, ſelbſt im kleinſten Tonſtücke, die ſchon zurückgelegte gute und nothwendige techniſche Vorbildung vorausſetzt. Und das iſt der Grund, warum wir hier ſo viele techniſche Formen der Paſſagen geben, als es uns, nach dem beſchränkten Raume möglich iſt.; warum ferner der Verf., um möglichſt viele anzeigen zu können, von jeder Form nur eine Andeutung gab, welche der Lehrer zu einem umfaſſenderen Uebungsſtücke in jeder Art ausdehnen mag. Und, daß der Lehrer, beſonders wenn der Schüler etwas Gutes leiſten, ſich vielleicht gar auf Muſik verlegen ſoll, in dieſem Punkte ſo fleißig, als möglich, ſey, und zu einem eben ſo genauen anhaltenden Studium ſeinen Schüler anweiſe, darauf möchte der Verf. hier mit allem Ernſte aufmerkſam machen. Denn was hat der Schüler nicht gewonnen, wenn er die wichtigſten Paſſagen, und ihre verſchiedene Geſtaltungsweiſe in ſeiner Gewalt hat! Welches Gute erzeigt dem Lernenden der Lehrer durch eine ſolche ſolide, ſich ſo lohnende Vorbereitung! Nicht allein alſo die hier anzugebenden Formen, ſondern alle, welche er — dem Geſange oder dem Inſtrumente anpaſſend — in irgend einem Tonſtücke findet, ſchreibe er zuſammen; verſetze dieſe, ſo wie die hier angezeigten, in alle Tonarten, worin ſie ſich ausführen laſſen, und benutze ſo die Gelegenheit zu einer umfaſſenden, bildenden Beſchulung. Und was muß er

verhältniſſe nach dem erſten hauptſächlich richten. Auch der zweyte Ton iſt wichtig, und wird häufig zu hoch oder zu tief genommen. Zugleich ſey der Lehrer aufmerkſam, daß die tieferen Töne beym Herabgehen nicht ſo ſtark angeprellt werden. Bey den Saiteninſtrumenten iſt beſonders der Wechſel der verſchiedenen Saiten zu beachten, und daß der Bogen mit voller Kraft und in der einer jeden Saite entſprechenden Richtung geführt werde, wodurch alſo nur die den Ton hergebende Saite und nicht eine andere in volle Schwingung kömmt. Eine Ausnahme iſt natürlich bey den Doppelgriffen. — Weil man es verſäumt, mit dem Schüler dieſes behende Wenden des Bogens auf jene Saiten einzuüben, auf welchen die Töne einer Paſſage wechſelnd vorkommen, deswegen findet man auch ſo häufig dergleichen Figuren ſo ſchlecht und ohne alle Wirkung ausgeführt. Und dieß iſt nicht nur der Fall bey ſchnellen Figuren, ſondern auch bey Stellen, welche ſich oft nur in langſamen Achttheilen bewegen. Und der Verf., mit dieſem ſo allgemeinen Unweſen nur zu ſehr bekannt, hält es für ſeine Pflicht, die Muſiklehrer überhaupt, beſonders die Schullehrer auf dem Lande auf dieſen Uebelſtand, auf den nicht genug hingewieſen werden kann, noch einmal ernſtlich aufmerkſam zu machen. Wenn es nämlich ſchon ſelten iſt, Sänger oder Bläſer zu hören, welche beym einfachen Geſange den Ton ausziehen, ihn tragen und beherrſchen; — und was kann der ganze Geſangvortrag außerdem leiſten? — wenn alſo die langſame Ausführung einfacher Stellen und Töne ſchon ſo ſchlecht iſt, wie erbärmlich oft geht es erſt bey etwas ſchnelleren Stellen oder Paſſagen zu! Da iſt in der Regel an kein Halten und Ausbilden der einzelnen Töne zu denken; kaum, daß die erſte Note etwas taugt; ſtatt ein feſtes Tempo zu halten, ja in demſelben lieber etwas mehr zurückezuziehen, um nur mehr Zeit zum Ausbilden der einzelnen Töne zu gewinnen, werden die einzelnen Noten in möglichſter Eile heruntergeſudelt; dadurch treibt ſich das Ganze zu einer Schnelle an, in welcher es ſelbſt geübten Muſikern ſchwer ſeyn würde, die einzelnen Stellen ſo rund und vol-

— mit Benutzung der noch zu erörternden Lehren — für treffliche Schüler bilden, wenn er dieß ſtufenweiſe und methodiſch zu betreiben verſteht! Wie viele Talente werden ſeinem Fleiße, ſeiner Kenntniß ihre Cultur, das Glück ihres Lebens verdanken! Und gibt es wohl einen beſeligenderen Gedanken, als für das Glück ſeiner Mitmenſchen gelebt zu haben? —

lendet herauszuheben, als es eine gute Ausführung fordert; dann hilft man ſich noch dadurch, daß man einen Theil der Noten gar ausläßt; dazu kömmt noch der eitle Stolz, die Werke großer Meiſter, für geübte Orcheſter geſchrieben, mit ſo ungeübten Subjekten ausführen zu wollen, was freylich auf der andern Seite durch den Mangel an guten und doch leichten Muſikſtücken ſeine Entſchuldigung findet; von dieſen Werken wird kaum eine oder die andere genaue Probe gehalten; und ſo Etwas ſoll dann eine muſik. Produktion, eine Produktion ſeyn, wodurch der Geiſt bethätiget, das Gemüth erhoben und ſo der ganze Menſch zu den ſchönſten Anſchauungen und Gefühlen hingeriſſen werden ſoll! — Eine ſolche elende Aufführung ſoll dazu dienen, die religiöſe Feier zu verherrlichen, die Feier des Höchſten würdig zu begehen! — So ſieht es im Allgemeinen aus, und da iſt Hilfe, und damit dieſe möglich werde, gemeinſchaftliche Anſtrengung nothwendig. Und dieſe iſt beſonders auf den ſo mangelhaften Punkt der ſchlechten Ausführung der geſchwinderen Stellen zu wenden; wobey, nebſt der genauen Berückſichtigung der Singſtimmen und Blasinſtrumente, vorzüglich auf die Saiteninſtrumente und hier beſonders die Violinen zu ſehen iſt, welche auch in der Regel die ſchnelleren Figuren auszuführen haben. Der Lehrer raſte nicht, bis ſeine Schüler jeden einzelnen Ton in den Paſſagen ſo ausgebildet hervorbingen, wie es oben ſchon angegeben ward. Und mit dieſer Genauigkeit benutze er von den zu gebenden Formen zuerſt die leichteſten, die ja doch, wenn ſie gut vorgetragen werden ſollen, ſchwer ſind; und von den übrigen nur jene, welche dem Zwecke des Schülers entſprechen. Will dieſer ſich ganz auf Muſik verlegen, ſo muß er nicht allein das hier Gegebene, ſondern noch ſoviele Werke, als er ſich verſchaffen kann, durchnehmen. Iſt ſeine Abſicht nicht ſo ausgedehnt, ſo mag er ſich auch hier beſchränken. In keinem Falle aber iſt er von der erwähnten Genauigkeit frey zuſprechen. Daſſelbe gilt auch von den Bläſern, bey welchen ſehr darauf zu achten iſt, daß bey den hohen Tönen der Anſatz immer feſter werde, und bey dem Herabgehen in die Tiefe derſelbe — ohne aber die Hauptrichtung zu verrücken — ſich immer mehr erweitere. So iſt es z. B. ein häufiger Fehler bey den Horniſten, Trompetern, u. ſ. w. daß ſie, wo ſich eine Paſſage von der Tiefe in die Höhe, oder umgekehrt von der Höhe in die Tiefe zieht, mit ihrem Anſatze abſetzen, denſelben bey manchen Noten auf einmal enger oder weiter nehmen. Wo iſt

hier eine geläufige genaue Ausführung einer ſchnellen, ſelbſt etwas langſameren zuſammenhängenden Stelle möglich! Bey derſelben feſten Lage des Anſatzes überhaupt — embouchure — iſt das Verengern und Erweitern — in dem gegebenen Falle der Lippen — zu bewerkſtelligen. Eben ſo iſt es auch mit dem feſtern Schluß und Nachlaſſen dieſes bey den Rohrinſtrumenten. Daſſelbe gilt von den Sängern, welche auch geübt ſeyn müſſen, im ſchnellen Wechſel jene Punkte der Stimmröhre- und Organe zu ergreifen, wo — wie es oben geſagt ward — gerade dieſer Ton ſitzt. Dazu gehört ein genaues Studium, und eine fleißige Uebung von Seite des Schülers, bis es Natur geworden iſt, und derſelbe mit größter Leichtigkeit dieſen Wechſel der Töne, und doch in vollendeter Ausbildung, gibt. Der Lehrer muß hier hauptſächlich helfen; denn von dem Schüler kann man, bey ſeiner Ungeübtheit, weder dieſe genaue Kenntniß und ſcharfe Beobachtungskraft noch jenen Fleiß und Ernſt erwarten, welcher hiebey unentbehrlich iſt: das Erſte nicht; denn er iſt ja noch Schüler, und es iſt weit leichter, Andere als ſich ſelbſt ſo genau beachten: das Zweyte noch weniger; indem er die Wichtigkeit dieſer genauen Ausbildung noch nicht kennt, es noch nicht gefühlt hat, wie weit der gehörig vorbereitete Schüler dem vernachläßigten voranſteht, ſomit der ſtärkſte Sporn ſeiner beharrlichen Thätigkeit mangelt. Ueberhaupt iſt die Urſache der allgemein ſo ungenügenden techniſchen muſik. Aufführung der Mangel an einem guten Tone, wodurch nothwendiger Weiſe die einfachen Geſangſtellen ſich ſchlecht ausnehmen müſſen, und die fehlende Genauigkeit in der Ausführung der ſchnelleren Figuren, der Paſſagen. *)

*) Einen ganzen Chor kann man in kurzer Zeit verbeſſern, wenn man ſich die Mühe gibt, die einzelnen Subjekte hierauf, in Güte und mit Klugheit, aufmerkſam zu machen, ihnen die Mittel der Verbeſſerung an die Hand gibt, und unermüdet mithilft, bis es gelungen iſt. Außerdem iſt es unmöglich, den ſo geſunkenen Zuſtand der muſik. Aufführungen zu heben, wieder gute Schüler zu ziehen, und durch gehörige Darſtellung klaſſiſcher Werke der Menſchheit jenen Schwung zu verſchaffen, den ſie aus dieſen, beym richtigen Vortrage, erhalten muß. Der Verf. kann leider! nichts thun, als die Lehrer und Schüler ernſtlichſt zu mahnen und zu bitten, mit aller Kraft dahin zu wirken, daß doch wieder muſik. Darſtellungen zum Vorſcheine kommen, worin ein ſchöner gehaltener Geſangvortrag, eine geſangvolle und richtige Ausführung der Paſſagen und einzelnen Figuren beweiſet, daß man die Forderung der Kunſt kenne, ſo wie die Art der techniſchen Vorbereitung, ohne welche jene nie erfüllt werden kann. Mögten

Für das Erhalten und Bilden eines guten Tones, und die Anwendung dieſes zum geſangvollen Vortrage der einzelnen einfachen Stellen iſt bereits bisher genau und umfaſſend geſorgt worden; und für die Uebung im gehörigen Vortrage der ſchnelleren Figuren dienen nun die folgenden Beyſpiele, die, wenn ſie mit dem Schüler ſo einſtudirt werden, wie es bereits angegeben ward, und noch gezeigt werden wird, gewiß dazu führen, dieſen auch in dieſer wichtigen und ſchwierigen Materie ganz tüchtig herzuſtellen. Und unter der Vorausſetzung, daß dieſes Alles mit höchſter Gewiſſenhaftigkeit geſchehe, geben wir die weiteren Formen, und zwar, nachdem die Scala abwärts, durch alle Tonarten und Verſetzungen im verſchiedenen Tempo eingeübt iſt, die Leiter aufwärts ſchreitend, wie es Fig. 20. angezeigt iſt, wobey die untere Reihe der Leiter gebraucht wird, wenn man tiefer gehen will, was z. B. bey tieferen Stimmen der Fall iſt. Im Allgemeinen iſt hiebey zu bemerken, daß man den Ton immer mehr verſtärke, je mehr ſich die Paſſage in die Höhe zieht, was wir oben ſchon als allgemeine Regel, mit den angeführten Ausnahmen, kennen lernten. Es erleichtert dieß ganz vorzüglich die Ausführung, auch iſt es wegen der nöthigen Gleichheit der Töne nothwendig, welche, oben immer dünner, verſtärkt werden müſſen. Nebſtdem iſt aus der Steigerung in den Gefühlen dieſe äußere Form hervorgegangen. — Hierauf mag mit dem Ab- das Aufſteigen, wie bey Fig. 21., verbunden, und dieſes, wie Alles vorige, und noch Folgende in die Höhe und Tiefe, und die verſchiedenen Tonarten verſetzt werden. Dieſe Uebungen der Scala in den verſchiedenen Lagen und Tonarten können nicht oft genug mit dem Schüler durchgenommen werden; denn der größte Theil der Paſſagen beſteht entweder aus ſolchen, oder aus einer kleinen Veränderung dieſer. Dieſe Formen ſind auch für den Geſangvortrag am leichteſten und natürlichſten auszuführen, und Sänger ſoll unſer Schüler werden. Daher hat auch der Verf. abſichtlich ſolche Formen aus vorhandenen Geſang-

---

doch die Schüler ſich jene anhaltende Mühe geben, ohne welche hier nichts zu erringen iſt! Mögten doch ſo manche Lehrer jenen ſchläfrigen, unachtſamen und entehrenden Schlendrian, jene Trägheit und ſündhafte Vernachläßigung fahren laſſen, womit ſie in den gegebenen Stunden Schüler und Eltern betrügen und beſtehlen! Mögten aber auch die Letzteren ſich nur an Lehrer wenden, die, ſelbſt gründlich gebildet, nur allein im Stande ſind, wieder gute Schüler zu ziehen, und nicht ihr Theuerſtes, und die zu erringende Cultur gemeinen, habſüchtigen, von allem edleren Sinne entfernten Subjekten anvertrauen! — —

ſchulen, z. B. jener des Par. muſik. Conſervatoriums, von Persichini, Schubert gewählt, und ſie mit andern guten Formen aus verſchiedenen Etudes verbunden. Um den Schüler mit einerley Form nicht zu ermüden, kann man dieſe Paſſagen bald ſchleifen, bald ſtoßen laſſen. Wie dieſes ausgeführt werden muß, und die verſchiedene Art von Beydem iſt bereits oben ſchon in der Lehre von der Tonbildung zergliedert worden. Nur will der Verf., vorzüglich in Hinſicht der Sänger, und jener nach der Methode dieſer ausführenden Bläſer, z. B. der Horniſten, darauf aufmerkſam machen, daß beym Schleifen bey dem angehaltenen und forttönenden Vokal doch die Kehle die einzelnen Töne noch etwas heraushebt, was freylich ganz unmerklich zu geſchehen hat, und ſich in dem Maaße an innerer Kraft und Schärfe mehrt, je ſchneller die Paſſage iſt. Dadurch allein wird ein deutlicher, netter, präziſer Vortrag möglich, und das Schleppen vermieden. Daß, wie beym Triller, und Singen der Scala, ſelbſt im langſameren Tempo, kein Theil des Mundes — Zunge, Lippe, Kinn — beym Singen der Paſſagen dürfe bewegt werden, mögte zu erinnern kaum nöthig ſeyn.

Wohl aber wird die Bruſt mehr oder weniger in den Anſpruch genommen. Dieſes Mehr oder Weniger iſt für den richtigen und geläufigen Vortrag der Paſſagen äußerſt wichtig, und ſehr zu berückſichtigen. Für den richtigen Vortrag; denn es ſind der Paſſagen nicht wenige, welche mit tiefen oder den ſogenannten Bruſttönen beginnen, und ſich bis in die hohen Kopftöne — ſ. hierüber die Geſangſchule — ziehen, bey welchen alſo ſowohl die Organe der Bruſt, als jene der Kehle wirken müſſen. Dieſe Stellen müſſen nun nicht allein ſo gegeben werden, daß jeder Ton die ihm an ſeiner Stelle zugehörige Bildung erhält, ſondern auch der Uebergang der einzelnen Stimmregiſter mit einer ſolchen Geſchicklichkeit geſchieht, daß man ihn nicht bemerkt, ja, daß durch das beſondere geſchickte Verbinden und Zuſammenwirken der Bruſtorgane mit jenen der Kehle die natürliche Schwäche der obern Töne verdeckt wird. Deswegen iſt das oben erwähnte Wachſen der Stimme beym Aufſteigen ſo gut; und tüchtige Sänger wiſſen dieß ſo trefflich auszuführen, und durch den vorwaltenden Seelendrang den Hörer ſo zu beſchäftigen, daß er dieſe Mängel gar nicht bemerkt. Nur verhalte man ſich nicht zu lange mit dem Bilden der Töne in der Bruſt. Und darin liegt die Schwierigkeit. Führt man dieſe Stellen ohne Antheil der Bruſt, blos mit der Kehle aus, ſo haben

ſie wohl Geläufigkeit, die einzelnen Noten heben ſich nett und präzis heraus, aber es fehlt ihnen Fülle und Kraft, die Würde, das Männliche — wenn man ſo ſagen darf — was dieſen Stellen einen eigenen Reitz verleiht. Nimmt man auf der andern Seite die Bruſt zu ſehr in Anſpruch, ſo ſchleppt das Ganze, das Rollen der einzelnen Töne fällt weg, und der Seelendrang verliert die ihn verklärende äußere Form, welches nur durch die leicht beweglicheren Organe der Kehle geſchehen kann. Man muß alſo Beydes zu verbinden ſich beſtreben. Wie, in welchem Grade, wann dieß zu geſchehen habe; wo die Bruſt, wo die Kehle mehr wirken müſſe, darüber entſcheidet die Schnelle der Paſſage, und die beſondere individuelle Anlage des Vortragenden. Denn wie kann man eine ſehr geſchwinde Figur mit der Bruſt ſo leicht heraushämmern, als es durch die Kehlorgane geſchehen mag! Auf der andern Seite gibt es Individuen, welchen die Natur in dieſer Hinſicht eine Schnellkraft der Bruſt verlieh, oder die ſich eine ſolche durch unausgeſetzte Uebung erwarben, wie man es ſelten finden mag. So kannte der Verf. einen Clarinettiſten, welcher Alles mit der Bruſt heraus ſtieß, und dieß mit einer Geſchwindigkeit, daß man hätte glauben ſollen, es geſchehe mit der Zunge. Sein Ton in den Paſſagen war natürlich viel markiger, als der Jener, welche ſich des bloßen Zungenſtoßes bedienten, weit geſangvoller, gleicher, runder, nur jene manchfaltigen Artikulationen zu geben war er nicht im Stande, welche die Letztern durch die im Verhältniſſe zur Bruſtanregung ſo leicht bewegliche Zunge geben konnten. Wohl gehört auch eine ſehr gute Konſtitution dazu. — Auf dieſes Mehr oder Minder will daher der Verf. die Lehrer ſehr aufmerkſam machen. Sie haben in dieſer Hinſicht die individuelle Anlage ihrer Schüler genau zu erforſchen; danach ihre Bildung und das Einüben der gegebenen Beyſpiele einzurichten; und dabey zugleich auf die Schnelle des Tempo, den Charakter der Stelle, und die eigene Lage dieſer zu ſehen. Beym langſameren Zeitmaaße mag die Bruſt mehr Antheil bekommen; eben ſo auch bey der Darſtellung eines kräftigen energiſchen Charakters; und in der letzten Hinſicht fordert ſogar manche Figur das Mitwirken des Unterleibes. In dieſer Hinſicht heißt es in der Geſangſchule des Par. muſik. Conſervatoriums: „Dieſe Art abgeſtoßener Noten — ſ. T. XIII. Fig. 35. — wird durch Stoß oder Druck der Kehle expirirend — heraushauchend — hervorgebracht, und dieſer Stoß erfolgt aus der Bruſt und dem Unterleibe, der dabey in einer

oscillirenden Bewegung iſt, indem er gegen das Zwergfell drückt. Doch darf die Exſpiration nicht zu merklich ſeyn. Es iſt daher nothwendig, dabey die Oeffnung des Mundes um ein Weniges zu verengen, und die Stimme zu mäßigen". Dieſes Mäßigen der oberen ſehr hohen Töne iſt überhaupt Regel; denn wie leicht überſchlagt ein ſolcher Ton! Auch braucht er ja eben ſo wenig einen ſtarken Anſchlag, um voll zu ſchwingen, und den nothwendigen verhältnißmäßig runden vollen Ton zu erzeugen, als eine hohe kurze Klavierſaite. So wie eine ſolche mit vieler Delikateſſe und Unterſcheidung zu behandeln iſt, damit ſie den ſchönen klingenden Ton gebe, ſo iſt es mit den ſo hohen Tönen überhaupt auf allen Inſtrumenten. Dieſe delikate Behandlung und das Anhalten der hohen, geſtoßenen Töne, damit ſie klingen, iſt beſonders ſchwer, und ſetzt ein eigenes Studium voraus, auf welches wohl bey dieſer Gelegenheit hingewieſen, das aber in den bey Fig. 35. T. XIII. gegebenen Beyſpielen erſt eingeübt werden kann, wenn der Schüler die übrigen Formen ſchon in ſeiner Gewalt hat. — Da auch bey der Ausführung der Paſſagen in den Blasinſtrumenten der Zungenſtoß, — gegen die bisher entwickelte Theorie des Geſangvortrages als allgemeiner Bildungsnorm — hauptſächlich in Hinſicht der verſchiedenen Artikulationen, eine wichtige Rolle ſpielt, ſo verweiſet der Verf. hierüber auf die einzelnen Schulen. Die dort gegebenen Grundſätze wird der Lehrer bey dem Vortrage der folgenden Paſſagen, am gehörigen Platze, anzuwenden wiſſen.

Mit Berückſichtigung des Geſagten kann nun der Lehrer die noch übrigen Uebungen auf Tab. XI. und die folgenden auf den andern Tabellen durchgehen.

Bey Fig. 22. T. XI., ſowie Fig. 23. ſind einfache Veränderungen der Scala. Beſonders die erſte Uebung, bey welcher, wie es angezeigt iſt, die drey erſten Noten geſchliffen werden, und die letzte geſtoßen, iſt ſehr leicht. Der Lehrer wird hier darauf ſehen, daß, ſo wie ſich bey der 2ten Note der Ton in die Höhe hob, derſelbe bey der dritten, wie beym Triller, wieder um eine Stufe ſich abwärts bewege. Daß dabey kein Schleppen hinauf oder hinab, ſondern ein gehöriger Anſchlag der Klangſtufen, mit voller Ausbildung des Tones verbunden, Statt finden dürfe, verſteht ſich ohnehin. Doch möchte es nicht unnöthig ſeyn, darauf hinzuweiſen, weil man dieſes träge unrichtige, gegen alle Geſangbildung anſtoßende Hin- auf- und Herabſchleppen des Tones noch ſo häufig findet. Da iſt es wohl leicht, Paſſagen zu machen, wenn man dieſe auf eine ſo gemächliche Weiſe aus-

führt. Da iſt es wohl leicht, Arien auch mit den ſchwierigſten Paſſagen ſingen. Wenn aber jeder Ton, auf jeder Stufe, ſelbſt in der größten Schnelle ſoll ausgebildet werden, da wird ein genaues, fleißiges Studium erfordert. Und dazu dienen denn dieſe Uebungen, welche, von Achttheilen beginnend, zu Triolen, und von dieſen zu Sechzehntheilen fortſchreiten. Wie ſchnell Alles dieſes ausgeführt werde, welche Uebungen der Lehrer benutzen, welche er übergehen wolle, dieß hängt nothwendiger Weiſe von der Einſicht deſſelben ab. Zugleich macht der Verf. noch einmal darauf aufmerkſam, daß dieſe Uebungen vom Lehrer ſelbſt in die Höhe, nach dem Bedürfniſſe des Schülers, fortgeſetzt und auch wieder abwärts in die tiefern Töne geleitet werden müſſen. Zur Erleichterung hat der Verf. ſolche abwärts ſteigende Formen öfters angegeben. —

Gelingt die Ausführung des Fig. 22. angeführten Beyſpieles, dann wird ſich auch jenes Fig. 23. bald gut vom Schüler vortragen laſſen. Es wird hier dieſelbe Stufe zweymal angeſchlagen, und der Lehrer hat blos darauf zu ſehen, daß das Abſtoßen der erſten Note weder zu hart, noch zu unkräftig, zu matt geſchehe. *) Uebrigens dienen dieſe Beyſpiele Fig. 22., 23. T. XI. und Fig. 1. T. XII. dazu, um den Schüler mit der Art des Stoßens und Schleifens im Allgemeinen, die bereits ſchon oben ſo genau zergliedert ward, bekannt zu machen. Sogar dazu kann der Lehrer ſie benutzen, daß er die manchfaltigen Arten des Stoßens und Schleifens, wie ſie bereits ſchon oben entwickelt wurden, hier einübet. Je feſter nämlich der Stoß ausgeführt wird, deſto mehr eignet er ſich zur Darſtellung kräftiger Gemütlszuſtände; je gelinder, deſto mehr mag ſich in ihm das weiche Gefühl ausſprechen. Wird dem Schleifen mehr Schwungkraft verliehen, ſo verkündet ſich in ihm mehr Spannkraft des Gemüthes. Heben und ſenken ſich linde die Töne, ſo verklären ſich hier die milden Gefühle des Herzens. Daſſelbe mag der Lehrer auch bey allen folgenden Figuren anwenden, worauf

---

*) Die folgenden Beyſpiele ſind mit manchfaltiger Artikulation bezeichnet. Dieſe, wie ſie angegeben iſt, einzuüben, dazu iſt gegenwärtig die Zeit noch nicht. Der Lehrer nehme daher immer die einfachſte und leichteſte des Schleifens oder Stoßens, welche auch meiſtens unter, wenigſtens doch zunächſt den Noten angezeigt iſt. Denn gegenwärtig, wo es ſich von einer einfachen richtigen Ausführung noch handelt, kann an kein künſtlicheres Benutzen dieſer Formen gedacht werden. Das Leichteſte und Paſſendſte für den Schüler zu finden, iſt ja ſo ſchwer nicht.

nun der Verf. ein für allemal hingewieſen haben will. Und das möchte denn für die Unterweiſung des Schülers ſehr vortheilhaft ſeyn. Es unterbricht das Eintönige der Uebung, bethätiget allſeitiger den Schüler, erweckt und belebt ſeinen regen Eifer. So knüpft ſich auch leicht das Geiſtige an das Techniſche an, ſo wird auch hier der Zweck erreicht, den der Verf. bisher bey allen Materien zu erreichen ſich beſtrebte. Das Beyſpiel Fig. 2. T. XII. empfiehlt ſich zur vorzüglichen Uebung; denn dieſe Art der Geſangführung kömmt ſehr häufig vor, und liegt wohl auch gut in der Stimme. Der Lehrer wird daher gut daran thun, wenn er es häufig übt, und die Schnelle in der Ausführung deſſelben, ſoviel als es möglich iſt, vermehrt. Zugleich bewegt ſich die Figur durch alle Abſtufungen und Regiſter der Stimme, von den Bruſttönen anhebend, und ſich bis in die Kopftöne ziehend. Da kann denn der Lehrer des Geſanges Bruſt- Mittel- und Kopfſtimme verbinden — ſ. die Geſangſchule — beſonders, bey einem etwas ſchnelleren Tempo, die abwechſelnde Mitwirkung der Bruſt- und Kehlorgane trefflich einüben — bey den Bruſttönen die Kehle, ſo viel es ſich ohne Schaden der nöthigen Fülle des Tones thun läßt, mit in Anſpruch nehmen, und bey den höheren Tönen, ſo weit es gehen mag, die Bruſtwerkzeuge mit in Verbindung ſetzen, um dieſen die nöthige möglichſte Fülle zu verleihen. Der Lehrer von den Blasinſtrumenten überhaupt wird darauf ſehen, daß ſich das Verengen des Anſatzes bey den aufſteigenden Tönen mit dem Erweitern deſſelben bey den abſteigenden gehörig verbinde, und der Schüler jene Fertigkeit erlange, welche, durch viele und aufmerkſame Uebung zur Natur geworden, mit aller Leichtigkeit jeden Ton mit der Klangmaſſe — wenn man ſo ſagen darf — gibt, welcher er zu ſeiner vollkommenen Bildung bedarf. Eben ſo wird der Lehrer von den Saiteninſtrumenten auf den manchfaltigen Wechſel der Saiten bey der Ausführung dieſer Figur achten, wovon ſchon oben das Nöthige erklärt ward. — In demſelben Beyſpiele ſind beym Schluſſe Triller angezeigt. Es iſt dieß in vielen, beſonders den Geſang-Schulen der Fall, daß nach einer jeden Uebung ein Triller vorgezeichnet iſt. Da der Triller eine ſo weſentliche, für jeden Muſiker unentbehrliche Manier iſt, ſeine gute Ausführung aber ſo viele Uebung erfordert, ſo iſt dieß allerdings ſehr gut. Und der Verf. wünſcht, daß, ſo wie hier beym Schluſſe dieſes Beyſpiels, eben ſo bey allen folgenden der Lehrer einen Triller möge ausführen laſſen, wenn der Schüler denſelben noch nicht

vollkommen in ſeiner Gewalt haben ſollte. Dazu kann er die *hier* gegebene Form benutzen, welche der Verf. in dreyfacher Lage — der tieferen, mittleren, und höheren — gab, weil die Stimmen und Inſtrumente ſo verſchieden ſind, und dieſe Manier am leichteſten in *jener* Lage geübt wird, welche dem Schüler die *gemächlichſte* iſt. Doch wird der Lehrer auch wohl thun, wenn er denſelben in *jeder* Lage, ja auf *jedem* Tone — die oben ſchon bezeichneten hiezu untauglichen allein ausgenommen — üben läßt. — Bey Fig. 3. miſchen ſich ſchon ſchnellere Noten mit ein, um den Organen des Lernenden mehr Schnellkraft zu geben, und ſie zu befähigen, jede Tonſtufe mit *aller Leichtigkeit* und *Geſchwindigkeit* ergreifen zu können. Um dieſe unvermerkt zu vermehren, dazu dienen die Beyſpiele Fig. 4, 5, 6 und 7, bey welchen auch noch mehrere Formen des Abwärtsſteigens angegeben ſind. Die Beyſpiele Fig. 8, 9 und 10, ſind beſonders für die Sänger wichtig, weil ſich die Stimme bis zur Zehnte erhebt, ſo — durch Fortſetzung dieſer Figur in die Höhe und Tiefe, wie es angezeigt iſt — alle Regiſter ſchnell durchlaufen werden, und der Sänger ſonach die Gewandtheit erringt, mit Schnelle durch die ganze Stufenleiter der Töne, wie ſie ihm die Natur zur Benutzung gab, ſich zu ſchwingen. Werden daher dieſe Beyſpiele *fleißig*, und mit Beobachtung des ſchon oben Angegebenen, eingeübt, ſo *müſſen* die Stimmorgane eine für die Folge höchſt erſprießliche Beweglichkeit erhalten. Damit nun dieſe Uebung jedes Regiſter umgreife, deswegen wurden die unteren Noten beygeſetzt, welche der Lehrer nach dem Bedürfniſſe ſeines Zöglinges benutzen und fortſetzen mag. *Daß daſſelbe*, und *wie* es für die Inſtrumente anzuwenden, dieß iſt theils ſchon ſo oft geſagt worden, theils aus dem Angeführten leicht zu entnehmen. Bey Fig. 11. erhebt ſich der Geſang bis in die Zwölfte. Und wenn dieſe Uebung gelungen iſt, ſo kann der Lehrer die Figur durch $\underline{\underline{g}}$ $\underline{\underline{a}}$ $\underline{\underline{h}}$ $\underline{\underline{\underline{c}}}$ in Sechzehntheilen bis zur Doppeloktave hinaufführen, und dieß nicht allein im gegenwärtigen Falle, ſondern wo es ſich in der Folge thun läßt. Der Verf. wollte dieß nicht beyſetzen, weil ja die Singſtimmen, den hohen Sopran und hohen Tenor ausgenommen, nicht über die angezeigte Gränze hinausgehen, ja manche, z. B. Alt, Baß, Baritono, nicht einmal dieſe erreichen. Da hätte doch vielleicht einer oder der andere Lehrer verleitet werden können, die Stimme mit Gewalt in die Höhe zu treiben, was durch die geſchehene Angabe gehindert werden ſollte. Lehrer ſolcher Inſtrumente, welche ſich noch weiter in die Höhe erſtrecken, z. B. der Flöte, Clarinette, Oboe u. ſ. w.

werden ohnehin die gegebenen Uebungen auszudehnen, und dem Inſtrumente anzupaſſen wiſſen; was man denn auch, in Hinſicht der verſchiedenen Stimmen-Berückſichtigung, von den Geſanglehrern erwarten kann. Bey Fig. 12. verbindet ſich — entgegengeſetzt dem Beyſpiele Fig. 21. T. XI. — mit dem Auf- das Abſteigen; aber hier ſchon in ſchneller Ausführung, nachdem ja die Organe des Schülers durch die bisherige viele Uebung die nöthige Gewandtheit müſſen erhalten haben. Zugleich ſind mehrere Formen des Abſteigens dieſem Beyſpiele angehängt, welche in den Tonſtücken häufig vorkommen. Fig. 13, 14, 15, 16. und 17. dienen, um den Wechſel der verſchiedenen Tonregiſter ſchneller und noch ausgedehnter einzuüben, als es Fig. 2. geſchehen konnte. Doch geſchieht dieſes Alles ſtufenweiſe auf- und abſteigend. Bey Fig. 18. ſpringt aber der Geſang ſchnell in die Oktave herab, und dieß iſt, ſoll es gut gegeben werden, überhaupt ſchwer. Der Sänger muß plötzlich von dem höheren Regiſter in das tiefere ſich ſchwingen. Würden außerdem die tieferen Töne die nöthige Fülle und Ründe erhalten? Daſſelbe müſſen die Bläſer thun, und zwar, bey gleichem unverrückten Hauptanſatze, die für die Höhe und Tiefe nöthige Verengung oder Erweiterung ſchnell wechſeln laſſen, wozu viele Geſchicklichkeit erfordert wird. Von dem ſchnellen Wechſel und der Führung des Bogens in dieſen Fällen bey den Saiteninſtrumenten ward bereits ſchon geſprochen. Beſonders beſchwerlich iſt dieſer plötzliche Wechſel entfernter Regiſter für die Sänger; und die Tonſetzer ſollten ſich ſolcher Paſſagen, worin die Stimme ſo weite ſchnelle Sprünge machen muß, enthalten. Die angegebene Form liegt noch ziemlich gut in der Stimme; allein man findet dergleichen Figuren, die äußerſt beſchwerlich ſind. Da nun die runde, leichte Ausführung zu den weſentlichen Eigenſchaften eines guten Vortrags der Paſſagen gehört; ſich auch außerdem keine geiſtvolle Darſtellung denken läßt, welche ja eben dieſes ungehinderte Beherrſchen des Stoffes vorausſetzt: ſo iſt es ja zweckwidrig, ſolche ſchwere Figuren vorzuſchreiben, bey welchen die beſchwerliche Technik den Vortragenden wie den Hörer gleich beläſtiget. Ueberdieß verſteht es der Letztere, in der Regel, gar nicht, was ſchwer, was leicht iſt, und bemerkt dieß hauptſächlich aus dem harten Mühen des Vortragenden. Dieſer, wenn er auf den Namen eines Künſtlers Anſpruch machen will, ſoll es aber ſchon ſoweit gebracht haben, daß man keine Mühe mehr bemerkt. Wofür alſo den Ausübenden mit ſolchen beſchwerlichen Figuren plagen, und dabey befürchten müſſen, daß das ſonſt gute Tonſtück

durch die ſo ſchwer zu gebenden Paſſagen ſeine ganze Wirkung verliere! Der Verf. möchte es den Tonſetzern bey dieſer Gelegenheit ſo recht ans Herz legen, ſich, ſoviel nur immer möglich, der leichteſten Paſſagen, beſonders in Geſangſtücken, zu bedienen. Man kann deswegen doch brillante — glänzende — wählen. Ja, gerade die leichteſten kann der Ausführende mit mehr Glanz und Größe geben, ſie impoſanter — Achtung einflößend — hervortreten laſſen, was ohnedieß von der größeren oder geringeren geiſtigen Spannkraft des Künſtlers, dem Feuer ſeines Innern, dem Drange ſeines Gemüthes, ſo wie der Stärke ſeiner Bildungskraft abhängt, welche die Formen eben ſo in das Licht zu ſtellen, und ſie zum Spiegel warmer und bedeutender Seelenerfüllung umzugeſtalten weiß, als der die Edelſteine faſſende Künſtler es auch verſtehen muß, dieſen einen Schliff zu geben, durch den ihr ſchönes Feuer, ihr Sonnenlicht leuchte, glänze, ſchimmre, brillire — woher auch der Name brillant in die Tonkunſt aufgenommen ward. — Und auch dazu mögen die vielen auf dieſen Tabellen angegebenen Formen dienen, daß man, ſtatt der oft ſo beſchwerlichen Paſſagen, hier andere Figuren ſich wähle, welche mit gleicher Geiſtigkeit eine leichtere Ausführbarkeit verbinden. Daß man dabey die vom Tonſetzer zu Grunde gelegten harmoniſchen Gänge berückſichtigen, und, jedoch nur im äußerſten Falle, dieſe ſelbſt mitändern müſſe, dieß verſteht ſich ohnehin. Doch ſey man hierin ſehr behutſam, damit man — zu einer ſolchen Veränderung noch nicht genug reif — die Werke des Tonſetzers nicht verderbe. Auch fröhne man nicht der Gemächlichkeit der Schüler. Der Menſch kann unendlich Viel, wenn er nur ernſtlich will. Und wer nicht viel und lange ſchwitzen mag, der bleibe von der Kunſt überhaupt, ſomit auch von der muſikaliſchen. Denn was man ſo leicht und ſo bald kann, iſt keine Kunſt. Und, wie Schiller ſehr wahr bemerkt: „das ächte Kunſtgenie iſt immer daran zu erkennen, daß es, bey dem glühendſten Gefühl für das Ganze, Kälte und ausdauernde Geduld für das Einzelne behält, und um der Vollkommenheit keinen Abbruch zu thun, lieber den Genuß der Vollendung aufopfert.“ Der Schüler und Lehrer dürfen ſich daher keine Zeit und Mühe verdrießen laſſen, um mit möglichſter Pünktlichkeit alle dieſe Formen, ſo wie jene, welche ſich ſonſt noch vorfinden mögen, einzuſtudiren. Will der Redner, wie er es ſoll, über die zu ſeiner künſtleriſchen Darſtellung nothwendigen Tonformen herrſchen, ſo muß er erſt dieſe in ſeine Gewalt zu bekommen ſich vielfach gemüht haben. Und eben ſo iſt es

mit dem Tonkünſtler. Ohne die gehörige Vorbereitung und allſeitige Vorübung was ſoll die Lehre vom Vortrage?

Bey Fig. 19. iſt eine Paſſage, welche von den Sängern häufig ſehr ſchleppend vorgetragen wird. Um dieſes zu vermeiden, dafür ward ſie hiehergeſetzt. Bey dem Abſteigen wurden vom Verf. kurze Vorſchläge beygeſetzt, die hier eine ſehr gute Wirkung erzeugen, häufig auf dieſe Weiſe vorkommen, und auch, wo ſie nicht vorgezeichnet ſind, zur Belebung dieſer Figur recht wohl zu gebrauchen ſind. Das Beyſpiel Fig. 21. bewegt ſich ſehr ſchnell, daher hört man auch dieſe häufig gebrauchte Figur ſo unrichtig ausführen. Höchſtens, daß die erſten Noten gehörig herausgehoben werden. Um dieſem Uebelſtande zu begegnen, dafür ward dieſe Uebung beygeſetzt. —

Der Verf. hätte zwar über die ſekundenweiſe Fortſchreitung noch eine Menge von Beyſpielen angeben können; allein er muß ſich beſchränken. Und wer dieſe Uebungen gehörig durchgenommen, und dieſe Formen, in die übrigen Tonarten verſetzt, fleißig einſtudirt hat, der wird gewiß im Stande ſeyn, andere dieſen ähnliche Figuren nicht allein gut, ſondern mit aller Leichtigkeit vorzutragen. Beſonders räth der Verf. das Durchüben derſelben Formen durch alle Tonarten den Bläſern an. Dieſe Figuren ſind bald dem Gedächtniſſe eingeprägt, der Schüler hat ſonach mit der Eintheilung, dem Noten-Treffen u. ſ. w. ſich nicht aufzuhalten, und da muß es ihm leicht werden, dieſelben Formen in jeder Verſetzung zu treffen. Er braucht ja blos die dadurch oft nothwendigen beſchwerlichen Griffe einzuüben. Geſchieht nun dieſes, ſo erhält er in Hinſicht der Fertigkeit, auch die ſchwierigſten Stellen zu treffen, einen außerordentlichen Vorſchub, und vor jedem Andern, dem eine gleiche Vorbereitung nicht zur Seite ſteht, einen bedeutenden Vorſprung. Trifft doch beſonders hier der oben ſchon ſo oft bemerkte Fall ein, daß das Meiſte in der Muſik manchfaltige Verſetzung derſelben Formen ſey. Und ſolche Uebungen kann ja der Schüler außer der Lehrſtunde, gleichſam ſpielend, vornehmen. Der Lehrer kann ſie ihm zu Aufgaben ſeines Privatfleißes beſtimmen, und ſonach zur Ehrenſache umſchaffen. So ſchreitet der Schüler dann unvermerkt im Techniſchen vorwärts; lernt bey Zeiten keine Schwierigkeit mehr ſcheuen; und, was Andern den Muth benimmt, das ſtählet ſeine thätige Kraft, die nun in der Beſiegung des Schweren die Ermunterung zu neuer Anſtrengung erhält. Daſſelbe iſt auch für die Bildung der Geiger von großem

Vortheile; denn durch die Verſetzung dieſer Beyſpiele in ſolche Tonarten, welche viele # oder b zur Vorzeichnung haben, iſt z. B. der Violiniſt und Altvioliſt gezwungen, die Finger ſehr zu strecken. Da übt ſich denn der Schüler in der richtigen Lage der Hand. Vieles läßt ſich ohne Applikatur nicht ausführen, und ſo führt daſſelbe zum Einſtudiren dieſer Materie, und dient dazu, die nöthige Fertigkeit im ſchnellen Ergreifen jeder Lage zu erringen. Eben das gewinnt der Violoncelliſt, welcher ohnedieß die größte Gewandtheit beſitzen muß, die einer jeden Stelle zukommende Poſition — Stellung der Hand ſ. d. Art in der Violoncellſchule — ſogleich finden und treffen zu können. So wird auch der Contrabaſſiſt ganz einheimiſch auf dem Griffbrete. Und das muß er ſeyn, damit er mit Leichtigkeit die andern Ungeübten oft ſo beſchwerlichen Griffe ausführen lerne; damit er Gleichheit im Ton herausbringe, und jeder Ton klinge, er ſpiele nun oben, in der höchſten Applikatur, oder unten. Wie ſchwer das auf dieſem Inſtrumente ſey, davon wird ſich Jeder überzeugt haben, der es verſuchte, dieſes zu leiſten, und ſonach die dazu nöthige Kraft und Feſtigkeit des Druckes mit den eigenen Vortheilen der Bogenführung verband, wodurch allein der ſo ſeltene klangvolle Ton auf dieſem Inſtrumente zu erringen, und die ſo häufige Ungleichheit der einzelnen Klänge zu vermeiden iſt. Und was kann eine Muſik ohne deutlichen, reinen, klangvollen Baß für eine Wirkung erzeugen! Alle Lehrer werden daher ſehr wohl daran thun, wenn ſie die gegebenen Beyſpiele, und die auf den andern Tabellen noch folgenden mit der erwähnten Genauigkeit und Pünktlichkeit einüben. Und nur dann, wenn dieſes mit den bereits erörterten geſchehen iſt, gehe man zu den T. XIII. angezeigten. Dieſe werden dann wenige Schwierigkeit mehr machen, und es iſt hauptſächlich nur darauf zu ſehen, daß der Auf- und Abſchwung bey der Terz jederzeit ſo geſchehe, daß man den Wechſel der hohen und tiefen Töne in Hinſicht der Tonfülle wohl fühlt, ohne ihn aber ſo auffallend zu bemerken. Denn ſind ſich die Töne zu ſehr gleich, ſo iſt es ja ein offenbarer Verſtoß gegen das Maaß der Tonfülle, welches jedem Tone nach ſeinem Verhältniſſe in der ganzen Tonſtufenleiter zukömmt. Iſt der Abſtand zu merklich, ſo entſteht auf der andern Seite eine auffallende Ungleichheit. Und hierin liegt bey dieſen Uebungen die Schwierigkeit, welche ſich nothwendiger Weiſe vermehrt, je weiter in der Folge die zu verbindenden Intervalle auseinander liegen, — Quarten, Quinten, Sexten u. ſ. w. — nachdem ja doch der Auf- und Abſchwung ſo geſchehen

muß, daß man keine Kluft bemerkt. Dieß iſt beſonders bey den Singſtimmen ſehr ſchwierig. Denn da es ein allgemeines Geſetz für die Ausführung jeder ſchnelleren Figur iſt, daß Alles mit Leichtigkeit geſchehe, ſo gehört allerdings viele Uebung dazu, bis die Organe die zu einem ſchnellen unmerklichen Auf- und Abſchwung nöthige Beweglichkeit und Gewandtheit errungen haben. — Daſſelbe iſt auch in Hinſicht des Anſatzes der Fall bey den Blasinſtrumenten. Da glauben oft Manche, es ſey hinlänglich, wenn ſie nur die zum Hervorbringen eines Tones nöthigen Griffe machen, ohne ſich darauf einzuſtudiren, wie ſie, bey derſelben Embouchure, dem Anſatze jenes Erweitern und Verengen zukommen laſſen, wodurch die Luft in voller, freyer, oder mehr verdichteter, verengter Säule in jenem zum Bilden irgend eines Tones nöthigen Maaße entſtrömen kann.

Bey Fig. 1. T. XIII. hebt ſich der Ton von c ins e, geht ſonach eine Terz aufwärts. Werden hier, wie es angegeben iſt, die zwey erſten Töne zuſammengeſchliffen, und zwar ſo, daß der erſte mehr gehalten wird, und ſich ſonach zart zum zweyten aufſchwingt, ſo iſt dieſe Figur ganz leicht auszuführen. Ward es doch ſchon oben, bey dem Tragen der Töne, eingeübt. Und auch das richtige Zurücktreten durch die einzelnen Töne von e zu c iſt ja ſchon durch die Beyſpiele T. XII. errungen. Geht dieſes Beyſpiel auf die angezeigte Weiſe, dann kann man auch daſſelbe mit der im zweyten Takte angegebenen Form durchnehmen; wobey nur beachtet werden muß, daß — ſo wie in allen ähnlichen Fällen — der Stoß nicht zu kurz ſey, wodurch der erſte Ton zu dünne, zu matt würde. Auch die im dritten Takte angeführte doppelte Form mag zur Uebung des Schülers dienen. — Auf dieſelbe Weiſe, wie die aufſteigenden, ſo ſind nun auch die abſteigenden Figuren zu behandeln. Gehen dieſe Formen, dann ſtoße man alle Noten gleich ab, und ſuche die Geſchwindigkeit nach und nach zu vermehren; denn dieſe Figuren kommen häufig in der größten Geſchwindigkeit vor. — Das Beyſpiel Fig. 2. iſt ſchon wegen des Abſchwunges und doppelten Aufſchwunges der Terz bis zur Quinte ſchwieriger. Gibt man es ſo, daß die erſte Note geſtoßen, die drey übrigen zuſammengeſchliffen werden, und ſich damit zugleich der angegebene geiſtige Aufſchwung verbindet: ſo wird die Ausführung erleichtert, und der Schüler lernt zugleich dieſer Form eine geiſtige Bedeutung abgewinnen. So iſt es auch mit den abwärts gehenden Formen. Dieſe Figuren ſind ebenfalls nur zuletzt gleich ge-

ſtoßen einzuüben. — Das Beyſpiel Fig. 3. nehme man zuerſt mit dem Schüler ſo durch, daß alle 4 Noten, wie es bey Ziffer 1) ſteht, geſchliffen werden, und ſey ſehr aufmerkſam, daß derſelbe — wenn er Sänger iſt — die Regiſter — Bruſt- und Mitteltöne, oder beym weiteren Aufwärtsſchreiten die Mittel- und Kopftöne — miteinander verbinde. Dazu dient es ganz vorzüglich. Hierauf übe man die Formen bey 2) und 3). Bey Fig. 5. kommen nun ſchon Triolen. Ihre Ausführung kann keiner Schwierigkeit unterliegen, wenn die vorigen Beyſpiele fleißig eingeübt wurden. Und nun kann der Lehrer ſchon zugleich auf die verſchiedenen Artikulationen ſehen, und den Schüler nach und nach befähigen, daß er dieſe in ſeine Gewalt bekomme. Dazu mag er das Beyſpiel Fig. 6. benutzen. Zwar kann gegenwärtig noch nicht die Rede von dieſer Lehre in der *nöthigen Umfaſſung* ſeyn; aber der Lehrer wird doch ſchon auf den eigenen Geiſt dieſer, wenigſtens in mancher Beziehung, hindeuten, und ſo den Schüler gleichſam für die Folge vorbereiten. Er wird ihn auf den Unterſchied aufmerkſam machen, welcher ſich dadurch ergibt, daß bey a) die *erſte* Note der erſten Figur geſtoßen, und die beyden andern geſchliffen, und im Gegentheile bey der *zweyten* Figur die *letzte* geſtoßen, und die zwey erſten miteinander verbunden werden. Der Grund der verſchiedenen Wirkung *derſelben* Form iſt folgender. Schleifen und Stoßen ſind ſich an und für ſich, wie Ruhe und Bewegung, entgegengeſetzt. Beym Schleifen zerſetzt ſich im angehaltenen Tone die Empfindung, beym Stoßen hebt ſie ſich mit mehr oder weniger Kraft im raſcheren Angriffe heraus, und gibt ſo das Bild eines bewegteren Lebens, das ſich mehr nach Außen drängt. Fällt nun eine ſolche Form noch auf die *guten* Takttheile, und erhält ſomit die Kraft der Accentuation, ſo bekömmt nothwendiger Weiſe der eigene Charakter *jeder* eine verſtärkte Beſtätigung. Darum treten *hier* beyde Gegenſätze ſo ſcharf gegeneinander hervor. Dadurch iſt aber auch zugleich der eigene Charakter einer ſolchen Vortragsweiſe für *jeden Fall* beſtimmt. Je mehr geſchliffene und unter ſich zu einem längeren Ganzen verbundene Noten, deſto mehr Anhalten und Zerſetzen der Empfindung: je mehr geſtoßene Noten, deſto mehr Beweglichkeit, reges Leben. Nur iſt dabey noch der eigene Gefühlsſchwung zu berückſichtigen, welcher die Accente verſchieden verlegen, und ſo den beyden erwähnten Formen wieder eine eigene Wirkung, eine beſondere Modifikation ihres Charakters verleihen kann. Zur näheren Erklärung des Geſagten dienen uns die Beyſpiele Fig. 6, 7, 8, 9. und 10. Nehmen wir zuerſt die bey b) Fig. 6. be-

zeichnete Vortragsweiſe. Die zwey erſten Noten werden immer geſchliffen, und die letzte jeder Figur iſt geſtoßen. Dadurch nun, daß das Anhalten und Zerſetzen der Empfindung vermittelſt des Schleifens hauptſächlich auf die erſte Note fällt — an welche ſich die zweyte nur anreiht — ſomit auf das gute Takttheil, welches ohnedieß durch das Gewicht der natürlichen Accentuation mehr herausgehoben iſt, erhält dieſer Erguß mehr Verſtärkung, er ruht gleichſam auf der erſten Note, und ſo bekömmt dieſe Figur ihren eigenen Charakter, der, beſonders beym zarten Vortrage, ſehr viel Inniges ausſpricht. Derſelbe Fall iſt bey Fig. 8. in Hinſicht der mit a) bezeichneten Darſtellungsweiſe. Entgegengeſetzt iſt der mit b) bey derſelben Figur angegebene Vortrag. Dadurch, daß hier die erſte Note geſtoßen, und die zwey letzten geſchliffen werden, erhält der erſte Ton nicht nur den mit dem Stoßen verbundenen Nachdruck, ſondern die erregende Kraft dieſes bekömmt neue Verſtärkung, indem ſich damit das Gewicht der Accentuation verbindet; und ſo dient dieſe Form, bey energiſcher Ausführung, zur Entfaltung der kräftigſten Gefühle, des lebendigſten mit aller Stärke angeregten Seelendranges. Dieſe beyden Formen ſind nun Fig. 6. bey a) verbunden, und hier kann man ſo recht die Wirkung derſelben im Einzelnen, ſo wie in ihrer Verbindung erkennen und fühlen. Hatte nämlich die Vortragsweiſe, bey welcher die erſte Note geſtoßen, die beyden andern geſchliffen werden, das Gemüth kräftig bewegt, ſo zerſetzt ſich nun dieſe energiſche Anregung bey der zweyten Figur dadurch, daß der auf die geſchliffene erſte gute Taktnote fallende Accent gerade das entgegengeſetzte Anhalten und Zerfließen der erregten Empfindung bewirkt. Wird aber der Vortrag umgekehrt, indem man die zweyte Figur zur erſten macht, ſomit die zwey erſten Noten ſchleift, die dritte ſtößt, dann wieder die vierte — als das gute Takttheil — ſtößt, feſt heraushebt, und die fünfte und ſechſte ſchleift: ſo reißt der feſte Stoß der erſten Note von der zweyten Figur und das dadurch erregte bewegtere Leben die bey der erſten Figur zerſetzten Gefühle im raſchen Strome mit fort, und es erſcheint gerade die entgegengeſetzte Wirkung. Und nun ſind noch zwey Fälle möglich, welche den Vortrag beſonders beſtimmen können: der erſte, wenn alle Noten entweder geſchliffen werden, wie Fig. 7. oder geſtoßen, wie Ziffer 2). Da wird ſchon das eigene Gefühl den Schüler überzeugen, welcher ruhige Fluß bey dem Schleifen, welches rege Leben bey dem Stoßen ſich entfaltet, was für alle in der Folge noch zu gebenden gleichen Formen zur Belehrung

dienen mag. Zugleich dient die Bezeichnungsweiſe bey Z. 1), wo der eigene Gefühlsſchwung die erſte Note der zweyten Figur beſonders heraushebt, und dieſer Figur dadurch wieder einen eigenen Charakter verleiht, zur Entwicklung des zweyten Falles. Durch dieſe verſchiedene Accentuation nämlich, wodurch Stellen, auf welche der natürliche Accent nicht fällt, herausgehoben werden, und das Schwergewicht erhalten, wird eine ganz neue Darſtellung in dieſe Formen gebracht. So fällt in dem gegebenen Falle der natürliche Accent mehr auf die erſte Note der erſten Figur, als jene der dritten, gerade ſo, wie auch das erſte Viertheil im $\frac{4}{4}$ Takte mehr Schwergewicht als das dritte erhält. Allein der eigene Gefühlsdrang verlangt eine eigene Art der Verklärung, und ſo wird durch denſelben das an Gewicht leichtere Taktglied zum ſchwereren, und dieſes zu jenem umgeſchaffen. Daher iſt denn auch in allen folgenden Bezeichnungen auf dieſe Art des Seelenausdruckes zu ſehen, und daß, genau nach der Angabe, die Accente gehörig berückſichtiget werden. Es iſt dieß nicht allein wegen des geiſtigen Vortrages nothwendig, ſondern es erleichtert, wo es der eigenen Geſangweiſe einer ſolchen Figur angepaßt iſt, ganz vorzüglich die techniſche Ausführung. Und auf dieſe ſollte doch auch bey ſolchen Bezeichnungen Rückſicht genommen werden, nicht allein, weil man ſonſt oft die Stelle gar nicht ausführen kann, ſondern, weil die ſo ſchwer vorzutragenden Stellen der gewandten brillanten Darſtellung das größte Hinderniß in den Weg legen. — Der Gefühlsdrang kann aber auch ſogar die Accente ganz gegen die natürliche Rythmik verlegen, und hier iſt genaue Aufmerkſamkeit nothwendig, beſonders, damit in den Vortrag keine Schwerfälligkeit komme. So iſt bey Fig. 1, lit. d) nach der Angabe immer die zweyte Note, ſomit das ſchlechte Takttheil herauszuheben. Da ſind denn nun die Accente geradezu verkehrt. Auch trägt dieſe Form das Bild eines ſehr erregten, aufgereitzten Gemüthszuſtandes. — Alle dieſe Formen nun muß man kennen, nicht blos der Bezeichnung nach, ſondern auch der innern Bedeutung gemäß; und, wiewohl es ſich gegenwärtig noch nicht davon handelt, den jede Hülle beſeelenden Geiſt kennen und geſtalten zu lernen, ſo mag es doch dem Schüler keinen geringen Gewinn verſchaffen, wenn er, bey der techniſchen Uebung, auf das Geiſtige wenigſtens hingewieſen wird. Und in der Vorausſetzung, daß der Lehrer dieſes thue, kann nun der Verf. zu den folgenden Beyſpielen ſchreiten.

Bey Fig. 11. iſt für die Inſtrumentiſten beſonders die im zweyten Takte angegebene Form wichtig. Wird ſie mit vielem Seelendrange gegeben, ſo iſt ſie äußerſt brillant. Ueberhaupt iſt dieſe Vortragsweiſe für eine glänzende Ausführung der Triolen ſehr geeignet, und, da ſo viele Tonſetzer die Art des Vortrages ihrer Paſſagen nicht genau bezeichnen, und dieß dem Ausführenden überlaſſen: ſo wird der Schüler ſchon gut daran thun, wenn er diejenigen Formen beſonders bemerkt, die ſich durch eine vorzügliche Wirkung empfehlen. Daß man dabey hauptſächlich auf die eigene Geſangweiſe ſehen müſſe, verſteht ſich ohnehin. So iſt z. B. die im dritten Takte dieſes Beyſpieles angegebene Form für dieſen Geſang gerade die paſſendſte. Derſelbe Fall iſt mit der bey Fig. 14. bezeichneten doppelten Vortragsweiſe. Die Form bey Fig. 21., wo alle Triolen in einem Athemzuge beym Sänger und Bläſer, und in einem Striche beym Geiger verbunden werden, entfaltet eine ruhige intereſſante Stimmung des Gemüthes. Sie macht daher auch, gut ausgeführt, beſonders, wenn vorher die Gefühle ſich in ſtarker Anregung ergoßen, und nun wieder ſüßer Friede in die Seele zurrückkehrt, eine treffliche Wirkung, und wird auch in dieſem Geiſte von großen Künſtlern häufig angewendet. Der Lehrer nehme darauf beym Einüben Rückſicht, und laſſe dieſe Form, die übrigens wegen des häufigen Wechſels der Höhe mit der Tiefe ziemlich ſchwer gut auszuführen iſt, ganz in die Gewalt des Schülers kommen. — Hat der Schüler die Figuren in Triolen gehörig eingeübt, ſo wird ihm nun auch der Vortrag der Terzen in Sechzehntheilen nicht mehr ſchwer fallen. Dafür ward das Beyſpiel Fig. 22. beygeſetzt, welches ſich im Aufſteigen in den bereits ſchon errungenen Sekunden-Verhältniſſen bewegt, und nur die Terz zum kurzen Vorſchlage gebraucht. Gelingt dieſes, dann wird ſich auch das Beyſpiel Fig. 23. bald einüben laſſen, wobey zuerſt alle Noten verbunden, dann immer zwey zuſammengeſchliffen, hierauf die erſte geſtoßen, und dann immer zwey mit einander verbunden werden, — die 2te mit der 3ten, die 4te mit der 5ten u. ſ. w. — endlich jede einzelne Note herausgeſtoßen wird. Die Formen bey Fig. 23, 24. und 25. kommen ſehr häufig vor. Der Schüler muß ſie daher durchaus in ſeine Gewalt zu bekommen ſuchen, und darf hier keinen Fleiß ſparen. Auch die oben mit Achttheilen bezeichneten Figuren ſind nun im ſchnellen Tempo, aus demſelben Grunde, fleißig einzuüben. Eben ſo oft findet man die bey Fig. 28, 29, 32. und 34. angegebenen Formen, theils einzeln, theils mit andern Figuren untermiſcht. Bey

Fig. 31. kömmt eine verminderte Terz vor, was, beſonders im Geſange, bey ſchneller Ausführung, ſchwer zu treffen iſt. Auch die Form bey Fig. 32., ſowie jene Fig. 33. bedarf eines fleißigen Studiums, bis ſie rein gehet, beſonders im letzten Falle die Vorſchläge ſich deutlich und präzis herausheben, ohne der Figur ſelbſt zu ſchaden. Auf dieſen Punkt kann man nicht genug aufmerkſam machen. Da iſt es bey den Schülern, welche die nöthige Fertigkeit noch nicht beſitzen, gewöhnlich, daß ſie der erſten, zweyten, oft dritten Note an dem ihnen zugehörigen Zeitwerthe mehr oder weniger entziehen, und ſo die Figuren verderben. Allein dieſe kurzen Vorſchläge müſſen ſo eingereiht werden, daß ſelbſt kaum die erſte Note etwas Merkliches an der ihr zukommenden Zeit entbehret; und die zweyte Note muß genau und gerade ſo ausgeführet werden, als wenn gar kein einzuſchaltender Vorſchlag vorhanden wäre. Der Verf. half ſich in ſolchen Fällen immer dadurch, daß er den Schüler zuerſt die Figur, ohne Vorſchlag, und zwar jede Note genau im Takte ausführen ließ. Auf dieſes ſtrenge Beachten des Zeitverhältniſſes, auch bey dem Einſchalten der Vorſchläge, machte er dann denſelben aufmerkſam. Gelang es nicht, ſo ließ er die Figur wieder ohne Vorſchläge ausführen, dann dieſe nur der erſten Note beygeſellen, und es ſo oft wiederholen, bis es gelungen war. Die Schüler gewöhnen ſich außerdem das Sudeln an, und verderben ſo ihren übrigen guten Vortrag.

Sind die Figuren in Terzenverhältniſſen eingeübt, dann geht es zu jenen in den Verhältniſſen der Quarte. Dieſe ſind auf T. XIV. angegeben. Zuerſt beginnen wir wieder mit dem langſamen Einüben in Achttheilen, wie es Fig. 1. und 2. angezeigt iſt. Daß hier, wo das Verhältniß noch entfernter liegt, beym Geſange auf das eigene Erheben in den Stimmorganen beym Aufſteigen, und das Senken, das ſchnelle Ergreifen der tiefern Punkte beym Abwärtsgehen zu ſehen ſey, iſt bereits ſchon oben erinnert worden. Ueberhaupt ſind die Quartenverhältniſſe ſchwerer zu treffen, beſonders, wenn ein ſchneller und weiter Regiſterwechſel vorkömmt. So iſt dieß der Fall bey dem Beyſpiele Fig, 2. Da wechſeln — vorzüglich beym Aufwärtsſchreiten — häufig die Mitteltöne mit jenen der Kopfſtimme; und dieß ohne merkliche Kluft zu geben, dazu gehört viele und genaue Uebung. Dieſelbe Schwierigkeit in Hinſicht des Anſatzes haben auch — wie es ſchon oben gezeigt ward — die Bläſer mehr oder weniger zu bekämpfen. Zur Erleichterung wurde daher bey der ſchnelleren Ausführung in Triolen das Beyſpiel Fig. 3. beygeſetzt.

Dieß bewegt ſich beym Aufſteigen in den bereits ſchon eingeübten Terzenverhältniſſen, und der Aufſchwung zur Quarte nach einer jeden Figur iſt nicht ſchwer. Eben dadurch iſt auch das Beyſpiel Fig. 4. leicht zu geben, beſonders, wenn man die angezeigte Vortragsweiſe beachtet. Und ſind dieſe Uebungen in der Gewalt des Schülers, dann wird er auch jene Fig. 5. nicht mehr ſchwer finden. Durch Fig. 6. und 7. ſchreitet er wieder vor, und befähigt ſich zum richtigen Vortrag des außerdem ſchweren Beyſpieles Fig. 8. Doch wird dieſer durch die angeführte Weiſe der Ausführung, welche die untern halben Töne mit einander verbindet, wovon dann der Aufſchwung in die Quarte ſo ſchwer nicht iſt, hauptſächlich für den Sänger, bedeutend erleichtert. Von Fig. 9. an kommen mehrere Beyſpiele, worin Terzen und Quarten vermiſcht ſind. Da kann der Schüler des Geſanges ſo recht den größeren Abſtand fühlen lernen, welcher zwiſchen dem Aufſchwunge in die Quarte und jenem in die Terz Statt findet. Ein bedeutender Sprung iſt bey Fig. 10, und es mag viele Mühe koſten, bis derſelbe dieſen gut ausführen lernt. Daſſelbe gilt auch für die Inſtrumentiſten. Bey Fig. 11. iſt der Schwung durch die verſchiedenen Regiſter, und die ſchon oben bezeichnete Uebung hierin zu beachten. Wird dieſe, ſowohl beym Auf- als Abſteigen, genau und fleißig durchgenommen, ſo gewinnt der Lernende ganz außerordentlich in Hinſicht der nöthigen Gewandtheit im Bilden des Tones in jeder Lage, und dem Verbinden der verſchiedenen Regiſter. Bey Fig. 12, 13. u. 14. ſchwingt ſich der Geſang im ſchnellen Tonwechſel bis in die Zehnte aufwärts. Zur Uebung deſſelben, aber abwärts, und dann wieder ſich erhebend, dient das Beyſpiel Fig. 16. Bey Fig. 17. bewegt ſich der Geſang im raſchen Schwunge bis zur Doppeloktave, zurückſchreitend wieder von der Höhe zur Tiefe. Wenn nun hier, wie es in Hinſicht der aufwärts ſchreitenden Formen ſchon öfter erinnert wurde, ein Wachſen in der Tonfülle mit dem Aufſteigen zu verbinden iſt, ſo wird nichts deſto weniger genau darauf zu ſehen ſeyn, daß die untern Töne die ihnen zugehörige Ründe erhalten. Hierauf gegenwärtig wieder hinzuweiſen iſt um ſo nothwendiger, als man häufig dieſe Figuren ſo ſchlecht, und der angeführten Weiſe ganz entgegen, ausführen hört.

Fig. 18. und 19. dienen theils zur Uebung in dieſen Verhältniſſen, theils zur Vorübung der Oktaven. — Durch das Studium der bisherigen Formen vorbereitet, wird nun der Schüler ſchon im Stande ſeyn, die Formen mit reinen Quartenverhältniſſen, welche von Fig. 21. an folgen, in ſeine Gewalt zu bringen. Der

Verf. macht nur noch auf das Beyſpiel Fig. 30. aufmerkſam, bey welchem für die Singſtimmen hauptſächlich der Regiſterwechſel zu beachten iſt. Auch kann ſich der Lehrer bey Fig. 31. der beym letzten Viertheile angezeigten kleinen Nötchen bedienen, welche in die Höhe leiten, wenn die Stimme oder das Inſtrument es erfordert.

Bey Fig. 32. kommen ſchon die Quintenverhältniſſe. Das hier gegebene Beyſpiel, wenn es mit der unten angezeigten Vortragsweiſe ausgeführt wird, dient, um den Schüler überhaupt, beſonders jenen des Geſanges mit der weitern Entfernung dieſes Verhältniſſes, und der zum gehörigen Vortrag deſſelben nothwendigen eigenen Bewegung der Organe bekannt zu machen. Es iſt hier wie bey den Saiteninſtrumenten überhaupt, beſonders dem Violoncell. So wie hier der Lehrer dem Schüler einen ſehr großen Vorſchub verſchafft, wenn er ihn mit dem Griffbret ſo vertraut macht, daß er durch das bloße Augenmaaß ſchon zu beſtimmen im Stande iſt, wo dieſer oder jener Ton liegt; indem ja dann das ſichere Ergreifen deſſelben nicht mehr ſchwer ſeyn kann: eben ſo iſt es mit dem Sänger. Man könnte die ganze Ausdehnung der Stimmorgane von der Bruſt bis zum Kopfe mit einem ſolchen Griffbret vergleichen. Auch hier hat jeder Ton ſeinen Punkt, auf dem er am beſten hervorgebracht wird, der alſo vom Sänger angeſchlagen werden muß. Und ſo wie der Violoncelliſt — der Geiger überhaupt — durch genaues Kennen und vielfältiges Ueben die Fertigkeit errungen haben muß, gleichſam bewußtlos jenen Punkt, ſelbſt in der größten Schnelle, ergreifen zu können, wo dieſer oder jener Ton liegt: ſo muß auch der Sänger die Gewandtheit beſitzen, ſich, ohne beſondere Aufmerkſamkeit, in jenen Punkt zu ſchwingen, der ihm ſein zu gebendes Tonverhältniß am beſten verleiht. Um dieſes aber zu können, dazu wird erfordert, daß man erſt dieſe verſchiedenen Punkte kennen lernte, und ſie nach und nach mit einer Fertigkeit einübte, welche dem Ausführenden ſogleich den richtigen Punkt finden läßt, ohne daß er eine beſondere Aufmerkſamkeit nothwendig hätte. Springt ja doch auch der geübte Geiger in der größten Schnelle von der Tiefe plötzlich in die Höhe, mit aller Sicherheit jeden Ton feſt anſchlagend. Und ſollte daſſelbe, mit der nothwendigen Berückſichtigung des eigenen Unterſchiedes, bey dem Geſange und den Blasinſtrumenten nicht ſeine Anwendung finden? — Die angegebenen Uebungen mögen dazu leiten, wenn ſie vom Lehrer mit der Pünktlichkeit und genauen Aufſicht dem Schüler eingeübt werden, welche ihn alle dieſe Unterſchiede im Auf- und Abſchwingen

aller nahe, und ferne liegenden Tonverhältniſſe erkennen, fühlen, und ihr Treffen zur nöthigen Gewandtheit werden läßt. Und in der Hinſicht kann durch dieſe Uebungen für die Bildung des Schülers ſehr viel geſchehen, und derſelbe mit dem richtigen Behandeln aller möglichen Verhältniſſe ſo vertraut gemacht werden, wie man es bisher noch ſelten that. Deswegen wurden auch ſo viele Beyſpiele beygeſetzt, worin die Intervalle vermiſcht vorkommen, und ſo die Gelegenheit gegeben, dieſen Wechſel und die dadurch nothwendige verſchiedene Vortragsweiſe zu erklären, den Lernenden darauf aufmerkſam zu machen, und ihn darin zu üben. So iſt dieß der Fall mit dem Beyſpiele Fig. 1. T. XV., worin Terzen, Sekunden, Quarten und Quinten vermiſcht vorkommen. So wechſeln bey Fig. 2. Quarten mit Quinten. So bereitet das in Terzen und Quintenverhältniſſen ſich aufwärts bewegende Beyſpiel Fig. 4. a. d. T. beym Abſteigen durch Terzen die Sexte von h — g u. ſo fort vor. Eben ſo ſind bey Fig. 5. Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten und Sexten verbunden. Zu gleichem Zwecke dienen die Beyſpiele Fig. 6. u. 7. Und nur erſt, nachdem der Schüler wieder die weitere Entfernung der Sexte, und die Art ihrer Ausführung kennen, und geben lernte, kommen Uebungen in dieſem Verhältniſſe, fortſchreitend von dem langſameren Vortrage zu dem ſchnelleren. Auf gleiche Weiſe bereitet Fig. 29. die Sexten, Fig. 36, 37, 38. u. ſ. w. die Oktaven, Fig. 5. T. XVI. die Nonen. Fig. 7. die Dezen u. ſ. w. vor. Und nun wird der Lehrer die ganze Anlage dieſer Beyſpiele, die Art ihres Einſtudirens mit dem Schüler, und worauf er vorzüglich zu ſehen, genau einſehen. Der Verf. hält es daher für unnöthig, ſich noch näher mit der Zergliederung derſelben abzugeben, und macht nur noch auf Folgendes aufmerkſam. — Viele der gegebenen Formen paſſen theils nicht für den Geſang, theils weniger oder auch kaum für dieß oder jenes Inſtrument. Für den Sänger ſuche daher der Lehrer nur die einfachſten Stellen heraus, wie es ſchon oben geſagt wurde. Der Inſtrumentiſt kann ſich ſchon mehr mühen. Und, nachdem es gegenwärtig in der Inſtrumentalmuſik zu einer ſo bedeutenden Höhe gekommen iſt, ſo laſſe ſich der Schüler keine Mühe verdrießen, Alles zu verſuchen. Doch gehe er Schritt vor Schritt, und vergeude nicht unnütz ſeine Kraft. Der Lehrer wird ihm ja mit ſeinem einſichtsvollen Rath zur Seite ſtehen, und durchaus ihn keine Figur mit einer Vortragsweiſe einüben laſſen, welche nicht von demſelben ſo gezwungen werden kann, daß ſie, durch ſeine volle Kraft beherrſcht, nicht den beſten

Effect hervorbringt. Und dabey kömmt denn vieles auf das Inſtrument ſelbſt an. So müſſen z. B. für die Viola und das Violoncell, wenn die auszuführenden Paſſagen die tiefern Töne oft anſchlagen, ſolche Artikulationen gewählt werden, durch welche ſich dieſe herausheben. Außerdem plagt ſich der Schüler umſonſt. Beſonders wichtig iſt dieſe Rückſicht bey dem Kontrabaß, der ſich überhaupt nur der einfachſten Vortragsweiſe zu bedienen hat. Man kann auch in dieſe ſoviele Seele bringen, daß ein tüchtiger Spieler auf dieſem Inſtrumente doch einer ganzen Muſik Aufſchwung geben kann. — Die bey Fig. 4., beſonders im 2ten Takte angezeigten Oktavengänge ſind natürlich nur für die Inſtrumentalmuſik, und machen hauptſächlich bey den Saiteninſtrumenten eine ſehr gute Wirkung. Auch werden ſie ſehr häufig geſetzt, und müſſen daher ſchlechterdings fleißig und genau, wie der Triller, eingeübt werden. Der Hauptvortheil dabey iſt, daß der Ausführende gehörig die Entfernung kenne, um bey dem Rutſchen mit der Hand nicht zu hoch oder zu tief zu greifen. So iſt z. B. von c zu h herab nur ein halber Ton, von h zu a zu g ein ganzer, was ja einen ſehr wichtigen Unterſchied im Bilden oder Fortrutſchen der Griffe begründet. Bey den Saiteninſtrumenten werden auch ſolche Gänge auf die Weiſe vorgeſchrieben, daß die obere und untere Oktave zugleich gegriffen, und damit auf den verſchiedenen Saiten fortgerutſcht wird; was noch ſchwerer iſt, und ein ſehr fleißiges Studium erfordert. Der Schüler kann es auch hier einüben, wenn er die beyden Töne, den tiefen und hohen, zugleich greift, wie es Fig. 4. beym letzten Beyſpiele angezeigt iſt. Die angeſchriebenen Ziffern geben hier die Violiniſten an, und bedeuten, daß man das a nicht mit dem dritten Finger auf der e Saite, ſondern mit dem 4ten auf der a Saite greifen, dann zu g herab und hinauf rutſchen ſolle, damit die auszuführende Stelle durch das Hinundherrutſchen auf 2 Saiten nicht verdorben werde. Darum muß dann aber auch das letzte a mit dem dritten Finger genommen werden, um es mit dem folgenden h in einem ununterbrochenen Strome lebendiger Anregung verbinden zu können. Auch die bey Fig. 30. T. XVI. angezeigten Gänge durch die halben Töne ſind ſehr genau und fleißig zu üben. Dergleichen Stellen kommen nicht ſelten vor, und da iſt es denn unausſtehlich, dieſe ſo ſchlecht ausführen hören, wie es oft der Fall iſt. Die Schwierigkeit beſteht darin, daß man in der größten Schnelle jeden halben Ton vollkommen rein und rund hervorbringe, und beym Verbinden aller — wenn man ſie nicht einzeln herausſtoßen will — doch noch mit einem eige-

nen Vortheile jeden einzelnen Ton eben ſo anſchlage, wie auch beym Schleifen im Geſange noch jeder Ton durch einen unmerklichen Druck mit der Kehle herausgehoben wird. Dieß fordert ein langſames mit vieler Aufmerkſamkeit verbundenes Studium, eben ſo wie das Staccato beym Geiger, und daran fehlt es in der Regel. Da werden dieſe Stellen in der Eile weggeſudelt; der Sänger ſchleppt die halben Töne durch; der Geiger rutſcht in der Schnelle mit ſeinem Finger von einem Punkte zum andern, ohne unter 10 Noten eine einzige richtig zu treffen; die Bläſer eilen mit ihren Griffen, unbekümmert, ob denn auch jeder Ton hörbar, in ſeiner nothwendigen vollen Ausbildung hörbar ſey, und man iſt nur froh, wenn die Stelle zu Ende iſt. Das nennt man aber Sudeln, das iſt keine richtige techniſche Ausführung. Der Sänger muß zuerſt ſich mühen, die halben Töne rein und rund im langſameren Tempo zu treffen. Dann übt er es immer ſchneller, und verbindet damit, wie es ſchon oben geſagt ward, immer mehr Antheil der Kehle, welche die einzelnen Töne, wovon jeder auf dem ihm zugehörigen Punkte angeſchlagen, und auf dieſer Stufe ausgebildet ſeyn muß, mit einer eigenen Schnell- und Stoßkraft heraushebt. Da iſt alſo von keinem Eilen die Rede. Im Gegentheile bemerkt man es genau bey tüchtigen Künſtlern, welche dieſe Stellen gehörig ausführen, wie ſie, ſo viel möglich, im Tempo zurückzuhalten, gleichſam auf jedem Tonpunkte zu verweilen ſich bemühen, damit nur jeder Ton rund und deutlich vernehmbar zum Vorſcheine komme. Der ſtarke Seelendrang, mit welchem ſie dieſe Form geben, die immer ſich mehrende Tonfülle verdeckt nur dieſes Anhalten, ja reißt den Hörer ſo mit ſich hinweg, daß er dort ein Verſchnelleren des Tempo zu vernehmen glaubt, wo nur Verſtärken der äußern Ton- und inneren Seelenfülle vorhanden iſt. Das Geſagte findet nun natürlich auch ſeine volle Anwendung bey den Bläſern, welche dieſes langſame Einüben, dieſes Bilden eines jeden Tones auf der eignen Stufe, das Anhalten des Griffes, bis dieſes gehörig geſchehen iſt, das feſte Anſchlagen eines jeden Tones beym Verbinden aller und Herausheben derſelben vermittelſt der Artikulation, und den wachſenden Strom der Tonfülle — wo dieß mit dem Geiſte der Darſtellung übereinkömmt — bey dem Studium dieſer Form anwenden werden. Und auch die Geiger haben daſſelbe zu beobachten, und beſonders, daß der Finger genau den Punkt treffe, wo der halbe Ton liegt, und mit dem Rutſchen eine Art von feſtem Anſchlage noch verbinde;

indem ſonſt ein unangenehmes Schleppen in die Paſſage kömmt, welches alle Tonverhältniſſe durch einander zieht, und alle Deutlichkeit vermiſſen läßt. Ob der Schüler dieſen Vortheil des nothwendigen feſten Anſchlages hat, davon kann ſich ja der Lehrer leicht überzeugen, wenn er dieſe Stellen, ohne Bogenſtrich, blos durch den mit einem feſten Anſchlage verbundenen Druck der Finger ausführen läßt. Hört man da nicht jeden einzelnen Ton deutlich heraustreten, ſo fehlt es an der Reinheit oder Feſtigkeit des Griffes, wie man dieß als allgemeines Mittel zur Prüfung des Schülers in dieſem Punkte überhaupt gebrauchen kann. Wenn aber hier von dieſer Art des Zurückhaltens die Rede iſt, durch welche der Ton ſeine Ründe erhalten ſoll, ſo verfalle man ja nicht in den entgegengeſetzten Fehler des Schleppens. Im Gegentheile gehört gerade eine beſondere Leichtigkeit zu den weſentlichen Erforderniſſen des guten Vortrages dieſer Form. Rollen ſollen die Töne bey den Paſſagen überhaupt, und beſonders hier iſt dieſes nothwendig; denn das liegt in dem Weſen dieſer Form, die nur aus einer Gemüthsanregung entſprungen ſeyn kann, welche die ſtärkſte Erfüllung des Innern in dem gradeweiſen Durchlaufen aller Tonſtufen aushauchen wollte. Darum herrſcht hier dieſer volle Drang beſeelten Aufſchwunges, der ſich von Punkt zu Punkt erhebt, bis er, durch harmoniſche Verhältniſſe gezwungen, in irgend einem Tone ſeinen Ruhepunkt findet. Und, um auch in dieſer nothwendigen Form der Erſcheinung einer eigenen Gemüthsverklärung die Gelegenheit zur allumfaſſenden Darſtellung zu geben, ſo dient dieſelbe im Abſteigen eben ſo zur Entfaltung der innigſten, zarteſten Stimmung. Das kräftige zunehmende Rollen im Aufſchwunge verliert ſich in den ſo weich und mild zerfließenden Tonformen im Abſteigen, wie es Fig. 30. — ſo viel man durch äußere Bezeichnung vermag — angedeutet iſt. Und dieſe Form führe uns nun zugleich dazu, die übrigen Figuren mit gleichem Geiſte zu betrachten, und leite ſo zu einer Wiederholung der ganzen bisher entwickelten Materie, aber im höheren Sinne, hin. Zu den intereſſanteſten dieſer Formen gehören die Fig. 16, 17, 18, 19, 20, 21. und 22. angezeigten. Der erſte Anblick derſelben zeigt ſchon, daß die in einem Akkorde zugleich angeſchlagenen Klänge hier nacheinander angeſpielt werden. Dadurch iſt aber auch ſchon das Weſen dieſer Formen angedeutet. Der Gemüthszuſtand nämlich, welcher — in der Regel — in gleicher Haltung einer durch dieſelben harmoniſchen Gänge ſich ausſprechenden Erregung in einem Akkorde,

oder in der Folge einiger, ſonach in einfachen Grundformen erſcheinen würde, entfaltet ſich hier im manchfaltigen Wechſel wallender Gefühle. Da nun dieſe zerſetzten Akkorde jeden Charakter der innern Anregung in ſich tragen können, ſo wird nothwendiger Weiſe jedes gemüthliche Bild, durch den reichen Wechſel der einzelnen Töne noch näher entwickelt, in denſelben zum Vorſcheine kommen. Die höchſte Kraft, wie das innigſte Gefühl, Trauer und Freude, Unruhe und ſeliger Friede, Alles läßt ſich in dieſen Formen darlegen. Und dabey kömmt es nur auf die harmoniſche Grundbezeichnung, und die durch die manchfaltige Vortragsweiſe ſich ergießende verſchiedene rythmiſche und melodiſche Form an. So iſt bey Fig. 16. die über den Noten angegebene Art der Ausführung, — wo die vier erſten Noten gebunden, und die zwey letzten geſtoßen werden — gibt man das Ganze im weichen, milden Charakter, ganz geeignet, die innigſte Anregung der Seele darzulegen. Damit ſtimmt überein die den zerſetzten Akkorden zu Grunde liegende Harmonie, welche ſich in angenehmen Verhältniſſen bewegt; die rythmiſche Form, die durch das Uebergewicht der geſchliffenen Noten, welchen die zwey geſtoßenen nur das nöthige bewegte Leben, die Wärme der innern Anregung beygeſellen, ſo ganz dieſer Seelenſtimmung entſpricht; endlich die melodiſche Form, welche ſich, wie das ſehnſüchtige Gemüth, erhebt, und ſich wieder abwärts bewegt, um in neuer Anregung ſich zu erſchwingen. Wird nun bey dem Vortrage dieſes berückſichtiget, und dieſer mit Wachſen und Abnehmen gegeben, wie es Fig. 16. bezeichnet iſt, — welches natürlich mit vollem Antheile der Seele zu geſchehen hat — ſo muß die innigſte Gemüthsanregung zum Vorſcheine kommen. Und, damit der Schüler ſich überzeuge, wie es nur in dem Vortragenden liegt, dieſen Formen — den Paſſagen überhaupt — jede Bedeutung zu verleihen, ſo laſſe er dieſe Figur immer zarter ausführen, bis ſie dem milden Anſchlage entſpricht, durch welchen dergleichen Gänge auf der Harfe ſo ausgeführt werden können, daß man glaubt, ein lindes Wehen der Lüfte ſetze die Saiten in Bewegung. *)

*) Ohne Zweifel hat die Gewohnheit der Harfenſpieler, dergleichen Akkorde, hauptſächlich bey der Begleitung der Geſänge, im reichen Wechſel der einzelnen Töne zu zerlegen, die Gelegenheit zur Nachahmung und Einführung dieſer Formen gegeben. Da konnte der begeiſterte Barde kräftig in ſeine Saiten greifen, und das von Heldenmuth und männlichem Feuer entflammte Gemüth im raſchen Wechſel mächtig angeſchlagener Töne

Iſt der Schüler in der Darſtellung dieſer Form bis zum erwähnten leiſeſten, innigſten Anklange der Seele in den einzelnen Tönen gekommen, ſo ſteigere man ihn nun bis zur kräftigſten Anregung. Und dazu benutze man die unter den Noten angezeigte, dieſen zunächſt liegende Form. Hier bleiben wohl dieſelben harmoniſchen Verhältniſſe, allein dadurch, daß nur die drey erſten geſchliffen, und die drey letzten geſtoßen werden, ändert ſich weſentlich das rythmiſche Verhältniß, und zugleich das melodiſche. Durch jenes kömmt mehr Leben und Bewegung in die Ausführung, da mit dem Schleifen ein gleiches Stoßen verbunden iſt, und ſelbſt der Geſang verliert jenes ruhige Zerſetzen, indem mit der 4ten Note eine neue Geſangform anhebt, nachdem ſie früher gerade zur Verſtärkung der erſten Figur gedient hatte. Und damit ſtimmt auch die Bezeichnung des geiſtigen Vortrages überein, welche den Hauptnachdruck auf die erſte Note verlegt, und ſonach dieſes gute Taktheil noch beſonders heraushebt, gegen welches dann die folgende lebhafte Figur einen wahren Contraſt bildet. Das laſſe man nun denn vom Schüler im Anfange noch zart geben, aber den Vortrag ſich immer mehr verſtärken, bis er einen ziemlichen Grad von energiſchem Ausdrucke errungen hat. Dann gehe man zu der zweyten unter die Noten geſetzten Form. Hier wird die erſte Note, ſomit das gute Taktheil, durch feſten Anſtoß herausgehoben; der Seelendrang ſchwingt ſich mit ſtets vermehrter Stärke wieder bis zur erſten guten Taktnote der zweyten Figur, und nur die zwey letzten Noten — beyde ſchlechte Takttheile — werden, in einer Artikulation verbunden, — wie es der Bogen mit den ober demſelben ſtehenden Strichen andeutet — ſcharf abgeſtoßen. Auf dieſe Weiſe erhält die Länge das beſtimmte Uebergewicht, gegen welche die Kürze als ganz unbedeutend verſchwindet, und ſo muß dieſe Form zur Darſtellung der kräftigſten Gefühle geeignet ſeyn. Der Schüler wird dieß bey einer lebendigen, energiſchen, der Vorzeichnung gemäßen Ausführung ſelbſt fühlen; und, daß der volle Antheil kräftiger Seelenregung immer mehr den Vortragenden belebe und begeiſtige; daß derſelbe ſich immer bedeutender ausſpreche, und dieſe Formen mit aller Kraft und Lebendigkeit beſeelen lerne,

---

entſtrömen laſſen. Und, wo die milde Minne ſeinem Herzen die zarteſten Anklänge entlockte, wie leicht war es ihm da, in der leiſen, zarten Bebung der Saiten ſein weiches Gemüth ergießen zu laſſen? Daher auch der Name dieſer Formen, arpeggio — harfenmäßiges Spiel der Akkorde.

dafür wird der Lehrer ſorgen, ihn immer mehr entflammen, ihn ſeine Accente beſtimmter hervorzuheben, durch eigenes Vorſpielen anweiſen, und Alles anwenden, was dazu dient, ihn möglichſt zu ſteigern. Denn den äußeren Formen die reichſte und lebenvollſte Bedeutung abgewinnen, oder jene durch dieſe vergeiſtigen zu können, das ſoll er ja itzt, wo er mit der techniſchen Darſtellung bereits bekannt iſt, lernen, und einüben. — Zugleich mag dieſe Uebung dazu dienen, ihn auf das wichtige doppelte Verhältniß des Trochäiſchen und Jambiſchen — der vorwaltenden Länge und Kürze — aufmerkſam zu machen, dieſes mag nun durch natürliche oder künſtliche Accentuation hervortreten, und wie er jenes mit mehr Kraft und feſterer Beſtimmung, dieſes mit mehr Lebendigkeit, einer Art von Schnellkraft, zu geben habe, wovon in den folgenden Figuren mehrere Beyſpiele vorkommen. —

Iſt nun der Schüler durch den bezeichneten Vortrag dieſer Form bis zum möglichſt hohen Grad von Energie geſteigert; hat er ſonach alle Stufen, vom zarteſten Gefühle bis zur vollſten Kraft, durchlaufen; hat er ſich überzeugt, wie der Vortragende durch weiches Zerfließen der Formen, im Schleifen wie im Stoßen, die zarteſte Anregung, durch feſteres Herausheben, ſtrafferes Anziehen — wenn man ſo ſagen darf — jede Steigerung kräftiger Anregung darzulegen vermag, was oben S. 104 ſchon entwickelt, und mit Beyſpielen belegt wurde: ſo iſt er nun für den gehörigen geiſtigen Vortrag aller Paſſagen in jedem möglichen Charakter vorbereitet, und es wird nur von ſeinem und dem Fleiße des Lehrers abhängen, in wie weit er itzt ſchon nicht allein techniſche, ſondern auch geiſtige Herrſchaft über dieſe Formen erringt, was man mit dem Ehrennamen der Meiſterſchaft zu bezeichnen pflegt. *) Und dazu mag man denn auch die

*) Dieſe geiſtige Herrſchaft über die techniſchen Formen iſt durchaus zur gehörigen Vorbereitung für die künftige Lehre des Vortrages nothwendig. Der Schüler erlangt hier die Kraft jede Form beſeelen zu können; dieſe ſelbſt erhält durch ſolche geiſtvolle immer länger andauernde Uebung die nöthige Stärke im Anhalten der entſtrömenden Wärme, die Gewandtheit, alle Gemüthszuſtände in dieſen Formen zu entfalten; und man kann ſo denſelben auf eine wunderbare Weiſe beſeelen und erheben. Darum muß nun jede Form ſo oft geübt werden, als man ihr eine neue, zarte oder kräftige Art der Geſtaltung abgewinnen kann.

folgenden Figuren benützen, welche viele Gelegenheit zur Entwicklung des Geſazten, beſonders zur Uebung des Schülers in den manchfaltigen Artikulationen darbieten. So iſt das Beyſpiel Fig. 17. auf die Weiſe vorzutragen, daß, wie bey Ziffer 1) die zwey erſten Noten geſchliffen, und die zwey letzten in Einer Artikulation zuſammengeſtoßen werden; daß man, wie bey Z. 2) die erſte und letzte ſtößt, und die beyden mittleren ſchleift; wie bey Z. 3) die erſte ſtößt, und die vier folgenden immer miteinander verbindet; wie Z. 4) die vier erſten ſchleift, und die vier folgenden in Einer Artikulation zuſammen abſtößt; oder wie Z. 5) es gerade umkehrt. Daß durch dieſe verſchiedene Artikulation, durch dieſes manchfaltige Verlegen der Accente eine ganz andere Art der geiſtigen Darſtellung jederzeit gegeben ſey, dieß gibt ja der eigene Vortrag, ſo wie die Gründe davon bereits entwickelt ſind, und vom Lehrer, nach dem Bedürfniſſe des Schülers, wiederholt werden können. So hebt z. B. der natürliche auf das gute Takttheil fallende Accent bey Z. 1) die erſte Note heraus, an welche ſich die zweyte — die kurze — nur anſchließt. Es herrſcht alſo hier die Länge, das trochäiſche Maaß vor. Bey Z. 2) iſt ein Aufſchwung von der Kürze zur Länge in dem Verbinden der zweyten mit der dritten Note. Es waltet hier das jambiſche Maaß vor, und dieß verlangt ein geiſtiges Hindrängen von der zweyten zur dritten, wobey die letzte Note, als das ſchlechteſte Taktglied dieſer Figur, ſehr leicht und kurz gegeben werden muß. Der eigene Seelendrang verlegt bey Z. 3) die Accente; und anſtatt auf dem erſten Taktgliede zu ruhen, wird dieſes kurz gegeben, während der volle Seelenſchwung ſich mit immer ſteigernder Fülle bis zum erſten guten Takttheile der folgenden Figur bewegt, und ſo dieſes mit verſtärkter Kraft heraushebt, wie es durch das beygeſetzte < angezeigt iſt. Und ſo herrſcht irgend eines der oben angegebenen Geſetze in jedem einzelnen Falle, oder es verbinden ſich mehrere. Und dieß, ſo wie den dadurch gegebenen eigenen Vortrag ſich zu erklären, kann nun dem Schüler, unter dem Beyſtande des Lehrers, nicht mehr ſchwer ſeyn. Bey Z. 6) Fig. 18. werden die zwey erſten geſchliffen, und die zwey letzten geſtoßen; bey Z. 7) ſind alle geſtoßen; Z. 8. alle geſchliffen; Z. 9) die ſechs erſten geſchliffen, die zwey letzten geſtoßen; Z. 10) die zwey erſten verbunden, die vier mittleren geſtoßen, und die zwey letzteren wieder zuſammengeſchliffen. Fig. 19. gibt ein ſolches Arpeggio im $\frac{6}{8}$ Takte. Bey a) ſind die beyden erſten Noten und die zwey letzten verbunden; — eine Vortragsweiſe,

die in dieſer Taktart, ſowie auch im $\frac{3}{8}$, und bey Achttheilen im $\frac{3}{4}$, eine vorzüglich gute Wirkung erzeugt, und beſonders für die Geiger leicht auszuführen iſt. Bey b) werden immer zwey Noten zuſammengeſchliffen — eine Form, hauptſächlich für die Darlegung zarter Gefühle geeignet. Bey d) werden die drey erſten verbunden, die drey letzten geſtoßen; bey e) wird die erſte und letzte geſtoßen, während man die zweyte mit der dritten, und die vierte mit der fünften verbindet. Bey f) ſtößt man die erſte, ſchleift die zweyte und dritte, hebt die vierte wieder einzeln heraus, und verbindet die fünfte und ſechſte. Fig. 20. ſind wieder verſchiedene Formen angegeben, und zwar werden bey g) die vier erſten Noten der Sextole geſchliffen, die zwey letzten geſtoßen, und von der folgenden Triole die beyden erſten verbunden, und die letzte geſtoßen; während bey h) die drey erſten geſchliffen und die drey letzten abgeſtoßen, und von der Triole die erſte herausgehoben und die beyden letzten verbunden werden. Fig. 21. bietet ebenfalls die Gelegenheit zum manchfaltigſten Vortrag dar. Bey i) wo die zwey erſten verbunden, und dann immer vier zuſammengeſchliffen werden, kann ſich der vollſte Seelenſchwung ergießen. Die Form bey k) wo immer zwey Noten in Einer Artikulation herausgeſtoßen werden, und zwar ſo, daß der Accent ſtets auf die zweyte fällt, ſetzt viele Uebung voraus, wenn ſie die gehörige Wirkung erzeugen ſoll; eben ſo die bey l), wo die erſte Note einzeln herausgehoben wird, und Eine Artikulation jederzeit zwey abgeſtoßene Noten verbindet; während beym) nach der einzeln abgeſtoßenen erſten Note Eine Artikulation vier abgeſtoßene Noten verknüpft. Eine andere Form, die viele Wirkung erzeugt, iſt bey Fig. 22. angegeben. Auch in ihr kann ſich, ſowie in den bisher erörterten Formen jede Gemüthsbewegung von der größten Zartheit bis zur höchſten Kraft ergießen. Und es mag zur herrlichen Uebung des Schülers dienen, wenn der Lehrer dieſes Durchgehen aller Abſtufungen vom Zarten zur Kraft, und von hier wieder im Abſenken zum Milden, beſonders bey dieſer Figur, fleißig einſtudirt. Er übt ſich ſo im ſtraffen Anziehen der Tonbildung und im ſanften Zerfließenlaſſen kräftiger Accente. Und ſo mag es denn dem Schüler, wenn er alle dieſe Formen techniſch und geiſtig in ſeiner Gewalt hat, nun klar ſeyn, wie er durch die verſchiedene Artikulation, durch die manchfaltige Weiſe des Vortrages, des Schleifens und Stoßens, die verſchiedenſte Anregung des Innern im Aeußern ſo wahr und feſt bezeichnet darlegen kann, und wie es nur auf ſeine techniſche und geiſtige Kraft ankömmt, in dieſen Formen ſowohl die

Tiefe als den Reichthum eines allſeitig angeregten Gemüthes zu entfalten. Somit ſteht er an dem Punkte, wo er ſowohl die Fig. 23, 24, 25, 26, 27, 28, und 29. angegebenen allgemeinen Formen — welche durch die verſchiedenen Intervalle und Tonarten zu verſetzen und zu üben ſind, weil ſie ſo häufig vorkommen — mit manchfaltigem Vortrage geben, als allen bisher auf den verſchiedenen Tabellen entwickelten Formen, nach den ſo genau angegebenen Rückſichten, die verſchiedenſte Bedeutung, die reichſte ſeelenvolle Geſtaltung verleihen kann. Und damit er hierin ſo feſt werde, als er es muß, wenn er mit der Zeit auf den Ehrennamen eines Künſtlers Anſpruch machen will: ſo laſſe der Lehrer ihn nicht nur alle dieſe Formen mit den bezeichneten Artikulationen ausführen, ſondern auch jede dieſer Paſſagen mit manchfaltiger Vortragsweiſe von ihm bezeichnen und geben. Da mag er dann am erſten finden, ob und in wie weit deſſen Seele die bisher entwickelte Lehre aufgegriffen hat, und davon erfüllt iſt, ſowie, ob er dabey der harmoniſchen, rythmiſchen und melodiſchen Rückſicht entſpricht. Das Mangelnde in deſſen Anſichten wird er ergänzen; den lodernden Funken zur Flamme entzünden; vollen Drang des Innern, und intereſſante Miſchung der reich entſtrömenden Gefühle in der Ausführung zu verbinden ſuchen; beſonders von allem Geſuchten, das eben deswegen eine ſo geringe Wirkung erzeugt, denſelben entfernen, und nur derjenigen Bezeichnungs- und Vortragsweiſe zuwenden, durch welche das Seelenbild am wahrſten, in den beſtimmteſten Umriſſen hervortritt — was man ſo häufig verſäumt; wodurch man ſich ſo unnütz müht; und ſich vom ächten Ziele aller Kunſtdarſtellung entfernt, das eben in der Auflöſung alles Manchfaltigen in die Einfachheit und Einfalt der Darſtellung beſteht. Auf dieſe Weiſe mag er ihn in dieſer für ſeine künftigen künſtleriſchen Leiſtungen ſo wichtigen Materie ſo tüchtig herſtellen, als es geſchehen muß, wenn ein ſolcher Unterricht eigentliche Beſchulung ſeyn ſoll. Zugleich wird er ihn üben, die verſchiedenen Paſſagen in allen Graden der Stärke und Schwäche, des Zunehmens und Abnehmens, ſomit in jeder der oben ſchon entwickelten Formen der Tonbildung vorzutragen; dieſes ſelbſt wieder nach dem eigenen Charakter dieſer Figuren und der verſchiedenen Geſangweiſe ausführen laſſen, und ſo alle bisher entwickelten Lehren in dem genauen Durchüben dieſer

verbinden. — Wird nun dieſes auch noch, wie es ſchon mehrmalen bemerkt wurde, durch die verſchiedenen Tonarten durchgenommen; iſt dabey die Durchführung aller Gemüthsformen, von der zarteſten Anregung bis zur höchſten Kraft, mit allen Uebergängen, welche das verſchiedene Wachſen und Abnehmen bildet, gehörig berückſichtiget worden, wie es auch bereits ſchon oben als nothwendig angegeben ward: ſo iſt der Schüler in techniſcher und geiſtiger Hinſicht ſo vorbereitet, wie er es nur werden konnte, und wie er es für die folgende wichtige Lehre ſeyn muß. In der techniſchen Ausführung der rythmiſchen, melodiſchen, und, ſoweit es hier nothwendig war, harmoniſchen Verhältniſſe, der verſchiedenen Tonbildung, der Manieren und Paſſagen ganz feſt, und gehörig eingeübt, hat er ſich nun überzeugt: wie jeder Gemüthszuſtand ſchon allein durch die geiſtvolle Auffaſſung der Rythmik; eben ſo blos durch die verſchiedene Form der Melodie; gleichfalls ſchon durch die verſchiedene Art der Tonbildung; eben ſo wieder ganz allein durch das geiſtvolle Benutzen der verſchiedenen Manieren; und nun durch die ſo manchfaltigen Formen der Paſſagen aller Art ſich ganz vollkommen ausſprechen und geſtalten laſſe. Geübt in allen dieſen ſo reichen Mitteln der Entfaltung des Innern aus deren Verbindung und manchfaltiger Zuſammenſetzung eine unzählbare Menge neuer Formen ſich entwickelt, ſonach in vollkommener Herrſchaft über Alles, was die Technik zur Benutzung für die würdige allſeitige geiſtige Geſtaltung darbietet, muß er nicht etwas Treffliches leiſten? Muß ſich nicht ſein Gemüth in herrlicher Produktion verklären, nachdem es ſich in ſeinem vollen Erguſſe durch keine Schranke des Aeußern beengt und gehemmt fühlt? Ja, muß nicht eben dieſe Bekanntſchaft mit ſo reichen Mitteln der Geſtaltung ſeiner Bildungskraft die intereſſanteſten Formen zur neuen Bildung und zweckmäßigen Benutzung vorführen? Wird nicht auf dieſe Weiſe die techniſche und geiſtige Vorbereitung, ſeine Gewandtheit in dem Darſtellen der Formen aller Art ihm beym Erguſſe des vollen Seelendranges unvermerkt, und wie durch einen günſtigen Zufall die paſſendſten und wirkungsvollſten Figuren und Formen vorführen, ihn damit gleichſam überraſchen, lohnend ſeinen Fleiß, ſeinen ehrenwerthen edlen Ernſt beym Betrieb dieſer wichtigen Vorſchule?

Und nun erſt kann er übergehen zur Sprache. Nun erſt, nachdem er das, was zum freyen Ausſprechen des Innern nothwendig iſt, ganz in ſeiner Gewalt hat, mag er ſich der Lehre vom Vortrage, von der geiſtigen Geſtaltung der Kunſtwerke jeder Art zuwenden. Itzt, nachdem er bereits ſchon die Kraft beſitzt, den Stoff — die Tonformen — beherrſchen, und ſie nach dem Drange ſeiner Erfüllung geſtalten zu können; nachdem er dieſes in der einfachen Grundbezeichnung, ſo wie im reichen Wechſel manchfaltiger Tonfiguren vermag; nachdem ihm nichts mehr im Wege ſteht, wodurch er gehindert wäre, jenes Bild auszuprägen, das er in ſeiner Seele trägt, lerne er als Menſch ſprechen, und in dieſem Verklären ſeines Innern ſeine geſammte Kraft entwickeln. Wie dieſes geſchehe, was dazu erfordert werde, dieß zeigt die Lehre

Vom Vortrage.

Die Kraft zweyer Menſchen iſt bey dem Vortrage eines Werkes verbunden, jene des Schaffenden, dem das Werk ſein Daſeyn verdankt, und die des Ausführenden, des Darſtellenden.

Erfüllt von einem Ideale eigener Lebensanſchauung, gedrungen dieſe Erfüllung im Aeußern zu verkünden, drückt der ſchaffende Künſtler ſein Seelenbild dem äußern Stoffe ein, es ſey nun dieſes rohe Materie, wie in der plaſtiſchen Kunſt, — Stein, Metall, Farbe — oder ein ſchon verfeinerter, wie der Ton in der redenden Kunſt — Poeſie, Rhetorik und Muſik. Dieſe Kraft, den Stoff beherrſchen, beſeelen, in reine Form auflöſen zu können, iſt, wie es ſchon oben Seite 80 gezeigt ward, des Menſchen Höchſtes, Eigenſtes. Er erſcheint hier in ſeiner Würde, in ſeiner beglückten gottähnlichen Bildung, welche ihm die Kraft verleiht, ſich nicht allein zu den höchſten Ideen und Idealen erſchwingen, ſondern auch dieſe ſo wahr und trefflich durch feſte Geſtaltungen ausſprechen zu können, als unverwerfliche Zeugen ſeiner ſchönen Bildung und Erhebung, befruchtend mit gleicher Anregung alle verwandten Gemüther, verklärend zugleich das Große der menſchlichen Natur. Ja! das Große dieſer Natur, welcher es der gütige Schöpfer verlieh', ſich vom

Staube bis zum Sonnenpunkte ewigen Lichtes emporzuſchwingen, das gemeine irdiſche Seyn durch die Aufnahme des Göttlichen und das Befruchten durch dieſes zu vergeiſtigen, und einerſeits durch die Verhältniſſe von Raum und Zeit beengt, ſich auf der andern Seite zu ewigen Ideen und der Kraft emporzuſchwingen, dieſe in Werken zu entfalten, welche, ſo lange der vergängliche Stoff, die zerſtörbare Hülle des Unzerſtörbaren, die Form uns noch erkennen läßt, immer das hohe Bild herrlich verklarter Natur, ſchöner Menſchheit, des erhabenen Strebens dieſer zur Gottheit, uns ſchauen läßt.

Und von dieſem Standpunkte müſſen wir ausgehen, wenn wir die Kunſt und ihre Werke im gehörigen Geiſte aufgreifen, und ihre hohe Beſtimmung, die nothwendige Pflege jener, ſo wie die Wirkung beyder auf die Erhebung der Menſchheit erkennen wollen. Und nur von dieſen Anſichten geleitet kann der ſchaffende Künſtler ein der Menſchheit und ſeiner eigenen Natur würdiges Werk liefern; nur dieſe Anſicht kann dem Darſtellenden jene Richtung des Gemüthes, jene Steigerung ſeines Seelenlebens verleihen, welche durchaus nothwendig iſt, um ein Kunſtwerk mit gehöriger Weihe in ſich aufnehmen, und wieder darſtellen zu können. — Der ſchaffende Künſtler gibt das Bild ſeiner innern Anregung in feſten, einfachen Umriſſen. In dieſen äußern Hüllen ſchlummert gleichſam der von ihm ausgehauchte Geiſt. Erkennt nun der Vortragende das Bild nicht aus ſeinen Umriſſen; weiß er nicht, was jeder Zug bedeutet, wie er im Ganzen der Zeichnung weſentlich bedingt iſt; fühlt er nicht in jedem Zuge den eigenen Drang des Gemüthes zur Verklärung des angeregten Seelenlebens, wie wäre hier eine richtige Aufnahme der gegebenen Umriſſe, des Bildes im Ganzen und Einzelnen, wie eine Wiedergeſtaltung durch den darſtellenden Künſtler möglich? Soll ja doch dieſer die gegebenen einfachen Umriſſe vom Seelenbilde des ſchaffenden Künſtlers durch ſeine geiſtige und gemüthliche Kraft noch beleben, beſeelen, und — wo möglich — erheben. Und dieſes Erwecken des ſchlummernden Geiſtes aus der beengenden Hülle, — in der Muſik aus den bezeichnenden Tonformen — dieſes Erſcheinenlaſſen deſſelben in ſchöner Lebensfülle und Kraft von Seite des Darſtellenden — das nennt man ja eben Vortragen, Vorführen der in den äußeren Formen niedergelegten geiſtigen Erfüllung, damit man ſie in

ihrer Trefflichkeit ſchaue, und durch ihre wunderbare Kraft das Leben gereiniget und befruchtet werde.

Aus dem Geſagten entwickelt ſich die hohe Beſtimmung der Kunſt, und ihrer Werke; welcher Aufſchwung den ſchaffenden Künſtler beſeelen müſſe, um ein der Menſchheit ſo wie ſeiner eigenen Natur würdiges Werk zu liefern; endlich, welche tiefe Einſicht, welche allſeitige, hohe Vorbereitung und Vorbildung Jenem zur Seite ſtehen müſſe, der jeden Geiſt, welcher ſich in irgend einem Kunſtwerke vorfindet, aus den äußern Formen wieder zum Leben erwecken, beſeelen, und mit angemeſſener Kraft zum Ergreifen vorführen will. Dem Schüler die dazu nöthige eigene Richtung zu geben, durch deren Verfolg, beym unermüdeten ernſten Mühen, er einſtens dieſes große Ziel erringen kann; ihn auf die wichtigen Punkte aufmerkſam zu machen, wodurch ſich die eigene ſchaffende Kraft des Individuums, ſo wie der ganzen Menſchheit überhaupt ausſpricht; ihn ſonach, ſoviel es ſich thun läßt, in das Innere des erzeugenden Menſchen zuführen — das iſt der Zweck dieſer Lehre, zu deſſen Erreichung die thätig mitwirkende Kraft des Schülers, ſein reines für das Höhere empfängliche und von allem Gemeinen entfernte Gemüth, und ſein reger Eifer für das Erringen alles Herrlichen und Großen in der Natur, ſo wie der jene abſpiegelnden Kunſt, das Meiſte beytragen muß. Wer daher in den Kunſtwerken nur eine künſtliche Zuſammenſetzung, und nicht jenen nothwendigen hohen Aufſchwung des Schaffenden erkennt, wie er oben erörtert wurde; wer, wie es noch ſo häufig geſchieht, ſie zur Unterhaltung, zum Zeitvertreibe beſtimmt hält, und ſie nicht als nothwendige Bilder der Menſchenverklärung betrachten kann, ſonach mit einem edleren, geſteigerten Sinne denſelben zu nahen nicht im Stande iſt, der wird nicht dorthin kommen, wohin zu leiten, die Abſicht des Verf. iſt. Es ſind allgemeine Formen, welche, beſonders in der Muſik, den Geiſt in ſich tragen, die ſonach jeder Deutung unterliegen, der gemeinſten, wie der edelſten, höchſten. Und, ſo wie im Menſchenleben überhaupt, ſo iſt es auch vorzüglich hier — der Menſch iſt, was er ſeyn will — ein Wurm, ſobald er auf der Erde kriecht, aber auch ein Adler, wenn er mit kühnem Fluge ſich dem Sonnenlichte zuwendet. —

Es iſt das Ideal eigener Lebensanſchauung, was — wie es oben geſagt ward — der ſchaffende Künſtler durch ſein dem äußern Stoffe einge-

prägtes Seelenbild ausſpricht. Dabey iſt ſeine ganze geiſtige Natur ſo thätig, daß das Kunſtwerk als der vollgültigſte Beweis für das Zuſammenwirken aller geiſtigen Kräfte des Menſchen, ja für den Grad der Ausbildung jeder einzelnen dieſer, ſowie des ſchaffenden Individuums überhaupt betrachtet werden kann. Die hier hauptſächlich mitwirkenden Kräfte ſind — wie es ſchon in der Einleitung gezeigt ward — die des Denkens, des Gemüthes und der Phantaſie. Dieſes letztere Vermögen gibt die Ideale, aus dieſen bildet ſich die Vernunft die Idee, welche das Gemüth mit Liebe aufnimmt, und durch das reiche Leben der Gefühle beſeelt. Und ſo iſt das Kunſtwerk das Erzeugniß einer harmoniſchen Verſchmelzung der geſammten menſchlichen Kraft, bey welcher die außerdem einſeitigen Richtungen der menſchlichen Vermögen als in einem Mittelpunkte zuſammenfallen. Die volle Gemüthsregung, ſich ergießend im lebendigſten Strome reicher Gefühle, erhält durch die feſte Kraft des Denkens eine beſtimmte Richtung und Reihung; aus der ſo großen Anzahl jener von der Phantaſie dargebotenen Formen wählt ſie nur die bezeichnendſten aus; die Idee erhält durch ſie in ihrer Entfaltung den ſtrengſten Verfolg; und ſo erſcheint ein Werk, in feſter Haltung durch die Kraft des Denkens; durch das Gemüth mit einem Strome der damit verbundenen intereſſanteſten Gefühle erwärmt und beſeelt; in voller Entwicklung der entſprechendſten Formen, welche die Einbildungskraft nur immer darbieten kann, um das ſchöne Ideal erſcheinen zu laſſen, wodurch die Phantaſie aus dem überſchwenglichen Reichthum ihrer hohen Anſchauungen und Bildungen den Schaffenden beglückte. Die Wirkſamkeit jeder dieſer Kräfte in dem Kunſtwerke erkennen, heißt in das Innere dieſes vordringen; und da man ein Bild nicht wiedergeſtalten kann, ohne die einzelnen Umriſſe desſelben genau erkannt und ſo das Ganze, wie das Einzelne erfaßt zu haben: ſo iſt es nothwendig, dahin zu leiten, wenn für den Vortrag etwas Feſtes, Beſtimmtes, Gründliches ſoll entwickelt werden.

Nachdem aber hiezu eine ſo bedeutende geiſtige Vorbereitung und Gewandtheit erfordert wird, wie ſie unmöglich dem Schüler itzt ſchon zur Seite ſtehen kann; der Menſch auch in der Regel nur ſoviel in dem Werke wieder findet, als er ſelbſt in ſich trägt: ſo muß hier hauptſächlich der Lehrer thätig mitwirken, den Schüler zur genauen Einſicht leiten, dieſe ſteigern, ſein ganzes Innere

beleben und beſeelen, und ſo ſeinem geſammten geiſtigen Vermögen jene Spann- und Schwungkraft, ſowie jene Leichtigkeit der geiſtigen Anregung jeder Art verleihen, welche zum Ergreifen der Kunſtwerke durchaus unentbehrlich iſt. Und bey allem Fleiße in der Beſchulung werden ihm doch noch hier viele Schwierigkeiten aufſtoßen, weil das muſikaliſche Werk, wegen der Allgemeinheit der Tonzeichen nicht jene beſtimmte nothwendige Deutung zuläßt, welche erſt zur klaren Einſicht verhilft. Daher ſchlägt der Verf. dem Lehrer zu dieſem Behuf folgenden Weg vor, welchen er jederzeit mit Erfolg betrat.

Man laſſe den Schüler irgend Etwas z. B. ein leicht faßliches Gedicht deklamiren. Iſt er ſchon etwas reifer, ſo mag man ſich des folgenden von Schiller bedienen.

Die Worte des Glaubens.

1.

„Drei Worte nenn' ich euch, — inhaltsſchwer;
Sie gehen von Munde zu Munde;
Doch ſtammen ſie nicht von außen her, —
Das Herz nur giebt davon Kunde.
Dem Menſchen iſt aller Werth geraubt,
Wenn er nicht mehr an die drei Worte glaubt.

2.

Der Menſch iſt frei geſchaffen, — iſt frei, —
Und würd' er in Ketten geboren:
Laßt euch nicht irren des Pöbels Geſchrei,
Nicht den Mißbrauch raſender Thoren.
Vor dem Sclaven, wenn er die Kette bricht,
Vor dem freien Menſchen — erzittert nicht.

3.

Und die Tugend, — ſie iſt kein leerer Schall,
Der Menſch kann ſie üben im Leben;
Und ſollt' er auch ſtraucheln überall, —
Er kann nach der Göttlichen ſtreben;
Und was kein Verſtand des Verſtändigen ſieht, —
Das übt in Einfalt ein kindlich Gemüth.

4.

Und ein Gott iſt, — ein heiliger Wille lebt, —
Wie auch der menſchliche wanke; —
Hoch über der Zeit und dem Raume — webt
Lebendig der höchſte Gedanke;
Und ob Alles in ewigem Wechſel kreiſ't, —
Es beharret im Wechſel ein ruhiger Geiſt.

5.

Die drei Worte — bewahret euch, — inhaltsſchwer, —
Sie pflanzet von Munde zu Munde; —
Und ſtammen ſie gleich nicht von außen her, —
Euer Innres — giebt davon Kunde. —
Dem Menſchen — iſt nimmer ſein Werth geraubt, —
So lang er noch an die drei Worte glaubt.“

Der Dichter ſpricht hier drey Ideen aus, auf welchen vorzüglich die Würde des Menſchen beruht. Dieſe letzte iſt das hohe Ideal, welches ihn begeiſtert; und wie dieſes, durch die Befruchtung des menſchlichen Lebens vermittelſt des feſten Glaubens an dieſe Ideen, der Aufnahme derſelben zu Beſtimmungsgründen eines edlen ſittlichen Wandels, ſich verwirkliche — dieß auszuſprechen iſt der Gegenſtand dieſes Lehrgedichtes. Der Menſch ſpricht ſich aber in jedem Kunſtwerke durch die Verbindung ſeines geſammten geiſtigen Vermögens aus, wie es bereits ſchon in der Einleitung und oben erwähnt wurde. In dem vorliegenden Werke muß ſonach der Dichter entfaltet haben — die Kraft der Phantaſie in dem Darbieten einer aus hoher Anſchauung eines Ideals entſprungenen Idee; und in der Entfaltung, in der Geſtaltung dieſer bewährt ſich dann die mitwirkende Kraft des Denkens, welche dieſe Idee in ſtrenger Entwicklung der damit zuſammenhängenden Nebenideen umgreift, und eine feſte Verbindung der von der Einbildungskraft dargebotenen manchfaltigen Bilder herſtellt, ſonach die dem Ganzen nothwendige Form gibt, ſowie auch den vollen Strom reich ſich ergießender Gefühle lenket, welche, aus der Kraft der eigenen gemüthlichen Anregung entſprungen, dem Werke den eigenen beſeelenden Lebensdrang, die Fülle vollen Lebenserguſſes verleihen. — Und das iſt denn nun auch hier der Fall. Das oben ſchon entwickelte Ideal hoher Menſchheit, und die aus dieſem fließende Idee der Menſchenwürde, was den Dichter beym Empfangen der Anſchauung, und der Geſtaltung dieſer in dem Werke begeiſtert hatte, iſt mit einer Kraft des Denkens durchgeführt, welche die Idee nach allen Richtungen, als gleich wichtig und für jedes wahre Menſchenleben nothwendig entfaltet. Dabey iſt der Verfolg ſo ſtreng, wie er ſeyn muß, damit ſich die geiſtige Kraft des ſchaffenden Menſchen bewähren könne. — Frey iſt der Menſch — dadurch zeichnet er ſich vor den übrigen Geſchöpfen aus; er iſt es aber nur, um dem heiligen Geſetze zu folgen, das in ſeinem Buſen ſo laut ſpricht, dem er folgen muß, wenn er ſeine Würde als eigener Geſetzgeber nicht verlieren ſoll, — folgen, wenn er den härteſten Kampf zu beſtehen hat, und wenn er, von Schwachheit überwältiget, noch ſo oft ſinkt. Es iſt dieſes der heilige und beglückende Wille ſeines Schöpfers, den ihn ſeine Vernunft

vernehmen läßt — ſeine Vernunft, welche ihm zeigt, wie daſſelbe Geſetz der Erhebung, der Vergeiſtigung als ewiges Wort der Gottheit im ganzen Reiche der Schöpfungen wiederhallt, aus dem Alles geboren ſeyn muß, was ſich dem Throne des Höchſten nähern will. Der Dichter gibt alſo hier die Stufenleiter, welche der Menſch, nach ſeiner Stellung im Univerſum durchgeht; indem er, ausgezeichnet durch die Kraft eigener Geſetzgebung, das heilige göttliche Wort, das Geſetz des Ganzen vernehmend, als Held im Kampfe mit den feindſeligen Elementen des Irdiſchen ſeine Selbſtſtändigkeit erringt, nur dem Heiligen lebt, durch die Aufnahme dieſes ſchon ſein irdiſches Daſeyn befruchtet, und ſich ſo zum Ueberirdiſchen erſchwingt. Darum ſagt der Dichter gleich im Anfange: „Drei Worte nenn' ich euch, inhaltſchwer.“ Mit jedem Worte, das er entwickelt, ſteigert ſich die Anſchauung von der Würde des Menſchen, und volle Ueberzeugung lebt in der Bruſt des Leſers, daß der Menſch nur dann ſeine Würde beſitze, wenn er die drei Worte, als beſtimmend für ſein ganzes Daſeyn erkannt habe, und zu verwirklichen beſtrebt ſey. Daher theilt ſich auch die ganze Auseinanderſetzung in den Eingang, welcher eine auf die Wichtigkeit des zu Erörternden vorbereitende Einleitung bildet, und zugleich das Thema, den Hauptſatz angibt, um den es ſich gegenwärtig handelt — das Beruhen des ganzen menſchlichen Werthes auf dieſen drey Worten. Die Entwicklung dieſes gibt nun der Dichter in den folgenden drey Strophen, und zwar ſo, daß immer die nächſte die Beſtätigung und nähere Zergliederung der vorigen in ſich trägt. Und, nachdem er ſeinen Hauptſatz auf dieſe Weiſe in feſtem und ſtets neu beſtätigendem Verfolge durchgeführt hat, kann er nun in der letzten Strophe — dem Schluſſe — bekräftigend, und mit Gewißheit ausſprechen, was er im Eingange als zu erweiſend angeführt hatte: „daß dieſe drey Worte den ganzen Werth des Menſchen einſchließen.“ So wie nun die Entwicklung im Ganzen die ſchärfſte Denkkraft darlegt, ſo iſt auch in jeder einzelnen Strophe wieder eine feſte Auseinanderſetzung, eine Beſtätigung der Vorderſätze durch die Nachſätze, ein bekräftigendes Beleuchten durch Contraſte, z. B. in den beyden erſten Zeilen der zweyten Strophe, wo die moraliſche Freyheit, welche hier der Dichter meint, und die bürgerliche einander entgegengeſetzt werden. Alles dieſes iſt nun im Vortrage von dem Schüler genau zu beachten, damit er ſowohl den Geiſt des Ganzen, als der einzelnen Stellen in der

angegebenen Beziehung, aufgreiſe, und richtig wieder darlege. Der Lehrer, wenn er demſelben das Ganze zergliedert hat, laſſe nun das Gedicht von ihm vortragen; er mache ihn dabey auf das bereits Erörterte aufmerkſam; laſſe ſich von ihm erklären, wo ein ganzer Sinn ſchließt, oder derſelbe mehr oder weniger in den einzelnen Sätzen entwickelt iſt, was man in der Sprache durch . : ; , bezeichnet, wodurch auch zugleich der verſchiedene ſtärkere oder ſchwächere Tonfall mit angegeben iſt; laſſe dieß beſonders bey dem Vortrage durch die Stimme bemerken, damit jener ganz deutlich über die Sätze und ihre Verbindung werde; er frage ihn, ob es Vorder- oder Nachſätze ſind, welchen letztern natürlich mehr Bekräftigung zu geben iſt; und mache ſo, daß er den ganzen vom Dichter entwickelten Sinn faſſe, und darſtellen könne, in wie fern dieſes durch den verſchiedenen Charakter der Sätze — der fragend, antwortend, verneinend, bejahend, bezweifelnd, beſtätigend u. ſ. w. ſeyn kann — ihre verſchiedene Zuſammenſetzung und Reihung ſich geben läßt. Hat er nun auf dieſe Weiſe den ganzen Verfolg der Gedanken, den ganzen logiſchen Sinn des Dichters ergriffen, und, wie ſich dieſer mehr oder weniger in einer Periode, in den dieſe bildenden größeren oder kleineren Sätzen, größeren oder kleineren Redeabſchnitten entwickelt, durch fleißiges forſchendes Studium eingeſehen, — was jeder gebildete Lehrer ohnehin verſtehen muß — dann laſſe er in jedem Satze jene Wörter noch beſonders herausheben, auf welchen ein beſonderer Nachdruck liegt, was der Verf. zum Ueberfluſſe ſchon bezeichnet, ſowie am gehörigen Orte die zu beobachtenden Pauſen durch — angegeben hat. Wie lange dieſe zu halten, wie ſtark das Herausheben eines ſolchen Wortes oder einiger ſeyn müſſe, dieß hängt nothwendiger Weiſe von der größeren oder geringeren Bedeutung ab, welche ein ſolches Wort, in Beziehung auf den zu entwickelnden Sinn im Ganzen und Einzelnen, in ſich trägt. Doch will der Verf. hier noch bemerken, daß bey einem ſolchen beſonders zu accentuirenden Worte der Ton verſtärkt, zugleich in die Höhe gehoben wird, und daß man nach dem Vortrage deſſelben eine kleine Pauſe einſchiebt, damit es ſo recht im vollen Licht erſcheine, und in ſeiner wichtigen Bedeutung vom Hörer als ausgezeichnet erfaßt werden muß. Eben deswegen werden auch die andern Worte ſchwächer betont, ſo, daß auf dieſe Weiſe, nach der Verſchiedenheit des zu gebenden Ausdruckes, gleichſam eine eigene Melodie, durch das ver-

ſchiedene Vertheilen von Licht und Schatten, in den Vortrag kömmt. Dadurch muß nun der Schüler nicht allein die ganze geiſtige Entwicklung dieſes Gedichtes erkennen, ſondern es muß ihm nun ganz klar werden, wie die geiſtige Kraft des Menſchen geſtaltet, Ideen ausſpricht; wie alle Sätze unter ſich nothwendig zuſammenhängen, um eine Idee, aber in reicher Entwicklung zu entfalten, wie ſonach kein Satz von dem andern zu trennen iſt; wie der Punkt wohl eine einzelne Periode ſchließen kann, damit aber noch nicht die ganze Entwicklung geendigt iſt; wie im Gegentheile erſt durch die Verbindung mehrerer Sätze, durch den ſtrengen längeren Verfolg das Ganze deutlicher wird, mehr Bekräftigung, Beſtätigung erhält; wie ſonach auch zugleich hier der Vortragende dieß genau durch die verſchiedene Modifikation ſeines Redevortrages zu geben habe, wenn dieſer den Sinn des Schaffenden, wie er ihn entwickelte, dem Hörer zum richtigen Ergreifen wieder vorführen will; wie ferner dieſes deutliche Bezeichnen und Herausheben des Sinnes nicht allein auf größere oder kleinere Redeabſätze, ſondern ſogar auf die einzelnen Worte in dieſen ſich beziehe; wie endlich nur durch das Zuſammenfaſſen von Allem dieſen die Kraft des vom ſchaffenden Künſtler Gedachten kann wieder zur Anſchauung gebracht, und ſo, in dieſer Beziehung, vorgetragen werden. —

Was nun hier in dieſer Form der redenden Kunſt, in der Wortſprache Statt findet, das findet ſeine volle Anwendung auf die andere Form derſelben, die Tonſprache. So wie dort eine aus mehreren Perioden ja großen Redeabſchnitten beſtehende Darſtellung gegeben werden kann, ſo iſt es auch hier. Sind große Conzerte, Symphonien, Arien u. ſ. w. nicht länger ausgeführte muſikaliſche Reden? Muß nicht hier wie dort die Denkkraft des Schaffenden durch Entfaltung einer eigenen ideellen Richtung in dem Ganzen aller Theile ſo wie der Verbindung einzelner Perioden in dieſen ſich bewähren? Muß nicht ihr Bindegeiſt auch hier bis in die einzelnen Sätze und ihre Beſtandtheile ſich erſtrecken, beleuchtend durch das Licht der Wahrheit und einer gründlichen klaren Erörterung jedes Redeglied bis auf das kleinſte Wort, Alles ſomit zum deutlichſten Erkennen vorführend? Mit einem Worte: ſpricht nicht auch hier der denkende Menſch? — Und, wenn die Gemüthskraft beym muſikaliſchen Werke, nach der Eigenheit der Tonſprache, vortritt, muß nicht damit eine

gleiche Kraft der Ideenverbindung verknüpft ſeyn, damit — wie es bereits in der Einleitung S. III. u. IV. ſo wie in der Anmerk. gezeigt ward — das Werk die geſammte Seelenkraft des ſchaffenden Künſtlers abſpiegle? —

Bedeutend war es daher gefehlt, daß man im Allgemeinen die Schüler auf dieſen wichtigen Punkt des Ergreifens des logiſchen Sinnes in den Tonſtücken nicht genug hinleitete, ſie nicht ſprechen lehrte. Die Denkkraft gibt dem muſikaliſchen Werke die Grundgliederung, den feſten Bau aller Theile; das Beſeelen dieſer durch den ſchönen Geiſt, den Hauch des höheren Lebens verleiht das Gemüth und die Phantaſie. Wenn aber der Grundbau eines menſchlichen Körpers ſchlecht iſt, wird der plaſtiſche Künſtler uns eine ſchöne Geſtalt liefern können? Wenn der Deklamator den richtigen Sinn ſeines darzuſtellenden Werkes nicht errungen hat, wird er den ſchönen zu entfalten im Stande ſeyn? — Das Erſte alſo, worauf der Lehrer ſeinen Schüler bey dem Vortrage eines Werkes, hinweiſen muß, iſt, daß dieſer die ganze Anordnung der Rede in dem Tonſtücke kennen, jede Periode in ihre einzelnen Sätze, dieſe wieder in die kleineren Abſchnitte zerlegen, und in den letztern jeden bedeutenderen Ton oder Tonrythmus — jede Verbindung mehrerer Töne — gleich dem wichtigeren Worte in der Sprache, finden und herausheben lerne. Und dazu benutzen wir das Beyſpiel Fig. 31. Tab. XVI. und deſſen Fortſetzung Fig. 1. Tab. XVII. *)

Der Lehrer laſſe nun dieſen Geſang vom Schüler vortragen, und weiſe ihn an, bey jedem Einſchnitte eines Gedankens inne zu halten. Den erſten

---

*) Da dieſes Beyſpiel ſowohl für den Geſang, als die verſchiedenen Inſtrumente, auf welchen es ſich ausführen läßt, dienen ſoll, und ſelbſt in der erſten Hinſicht ſchon, nach dem manchfaltigen Stimmenumfange, in verſchiedener Tonlage gegeben werden muß, ſo hat der Verf. folgende Einrichtung getroffen. Für die höheren Inſtrumente mag die obere Reihe der Noten dienen. Für Sopran und Tenor gilt die untere Reihe, wobey das Stück aus Amoll geht, ſonach das b in der Vorzeichnung verliert. Die tiefern Stimmen, Alt, Baß, mögen daſſelbe eine Oktave tiefer vortragen, wie es, zum Ueberfluſſe, in den zwey erſten Täkten angegeben iſt. Und ſo mögen auch die Inſtrumente, welchen dieſes Verſetzen zu tief, und die obere Reihe zu hoch iſt, die mittlere gebrauchen. Die Sänger ſingen, wie bey den solfeggien — Singübungen ohne Text — a, oder la, da, und die Bläſer bedienen ſich ihrer eigenen Artikulation. — Sollte ferner der Geſang für manche Inſtrumente, oder Kehlen zu ſchwer auszuführen ſeyn, ſo wird der Lehrer dieß bald zu ändern wiſſen, oder dafür irgend ein anderes paſſendes Beyſpiel nach der gegenwärtig zu entwickelnden Methode gebrauchen.

Abſatz wird er im zweyten Takte bey A) finden. Der Lehrer frage ihn nun, ob er hier ſchon eine volle Entwicklung eines ganzen Sinnes, einen befriedigenden Schluß finde. Das muß er verneinen, und er läßt ihn dann die zwey folgenden Täkte bis zu B) vortragen. Dieſelbe Frage richtet der Lehrer wieder an ihn, worauf er antworten wird, wohl mehr beſtätigende Entwicklung, aber immer noch keine Befriedigung erhalten zu haben. Der Lehrer läßt ihn nun bis zu C), dann zu D) vorſchreiten; aber immer mehr ſpannt ſich die Erwartung des Schülers. Sie ſcheint bey E) befriedigt werden zu wollen; allein auch hier findet ſich die Seele immer noch nicht ganz zufrieden geſtellt. Da ergreift ſie noch einmal, im lebendigeren Drange nach endlicher Befriedigung, den vorigen Gedanken bey B) und C), ſchwingt ſich bis zu G), und durch den folgenden Satz erhält ſie dieſelbe bey H), wo ein förmlicher Schluß die volle Entwicklung dieſer Periode durch die einzelnen Sätze deutlich zu erkennen gibt. Der Lehrer durchgeht nun noch einmal die ganze redneriſche Erörterung, mit Bemerkung deſſen, was der Schüler bey einem jeden Satze fand, wonach er die Bezeichnung von demſelben geben, und dem Stücke beyſetzen läßt. Der weniger entwickelte Sinn bey A) wird mit einem Komma, der mehr erörterte bey B), wo ſich der Vorderſatz ſchließt, mit ; oder : bezeichnet werden. Die kleineren Abſätze bey C) und D) erhalten Kommata, der befriedigendere Schluß bey E) wird mit : oder ; bemerkt, bey F) und G) finden wieder ,, ihre Anwendung, bis bey dem förmlichen Schluſſe bey H) der Punkt geſetzt wird.

Iſt hier nicht eine vollkommene redneriſche Entwicklung eines vollſtändigen Sinnes, der in einer größeren Periode durch Vorder- und Nachſätze, kleinere und größere Redeabſchnitte ſo deutlich erörtert wird, als es in der Wortſprache — abgeſehen von der in den Worten ausgedrückten Begriffs-Klarheit — immer geſchehen mag? Und da bietet ſich uns denn nun zugleich die erſte Gelegenheit dar, dieſem außerdem eintönigen Geſange eine reichere Geſtaltung, und dadurch mehr Bedeutung zu geben. Denn da, wie es ſchon oben geſagt ward, hier, wie in der Wortſprache, jeder Satz mit einem eigenen Tonfalle bezeichnet wird, der beym Komma geringer, beym Strich- und Doppelpunkte immer bedeutender, beym Punkte am bedeutendſten hervortritt und ſich abwärts ſchwingt, die angeführte Periode aber dieſe manchfaltigen Sätze in ſich ſchließt: ſo muß durch einen richtigen Vortrag eine manchfaltige Betonung in die

Darſtellung kommen. Noch reicher wird dieſe, wenn wir, ſo wie in der Wortſprache die vorzüglichen Worte, hier jene Töne und Tonrythmen herauszuheben ſuchen, auf welche der redneriſche Accent — das durch den Sinn der Rede gegebene feſtere Bezeichnen — fällt. Und auch dieſes mag der Lehrer den Schüler ſelbſt finden laſſen, und daher die unter die Noten geſetzte Bezeichnung hinwegſtreichen, wodurch der Verf. die redneriſche Accentuation ſchon hauptſächlich angab. Da wird er dann im erſten Takte — nach der obern Notenreihe — das a, im zweyten das erſte d beſonders herausheben. Im dritten Takte wird d e f und g accentuirt; aber ſo wie in der Wortſprache der redneriſche Accent wieder ſeine Abſtufungen nach der verſchiedenen größeren oder geringeren Bedeutung der Worte hat, ſo iſt auch hier das g am ſtärkſten, weniger das f, noch weniger das e, und am wenigſten das d zu accentuiren. Im vierten Takte iſt beſonders das d, im 5ten das den beſtätigenden Nachſatz anhebende b, im 6ten das a, im 7ten wieder das a, und zwar mit vorzüglichem Nachdrucke, und nach ihm das cis und erſte f, im 9ten wieder das b, im 10ten das a, und im 11ten, mit beſonders feſtem Anſchlage, das d herauszuheben. Da nun die übrigen Töne verhältnißmäßig ſchwächer vorgetragen werden, ſo kömmt eine bedeutende Reichhaltigkeit richtig, nach dem Sinne des Tonſetzers, gegebener Abſtufungen von Licht und Schatten in den Vortrag, wodurch das Weſentliche hervor, das minder Weſentliche eben ſo zurücktritt — das Seelenbild des Tonſetzers erſcheint hier ſchon in wahren und reichen Umriſſen, — ſo viel es durch die bloße Berückſichtigung des logiſchen Sinnes geſchehen kann — und das nennt man ja Vortragen. Wird nun dieſes verſchiedene Herausheben der Töne auch auf die minder wichtigen ausgedehnt, wie es z. B. im 7ten Takte deutlich bezeichnet iſt, wo nebſt dem beſonders hervorzuhebenden erſten f noch das folgende f und g, aber etwas weniger, accentuirt werden, und man gibt dabey, wie es ſtets ſeyn muß, die andern Töne im Verhältniſſe ſchwächer: ſo erſcheint hier nicht allein ein reiches Gemälde, ſondern der Hörer erkennt auch ſogleich das Bedeutende, er vermag ſich Alles zu deuten, und das nennt man deutlich vortragen, und dieſer deutliche Vortrag iſt dann die richtige Geſtaltung der redneriſchen Grundgliederung, das, was durch die ſchöne Darſtellung ſpäter erhoben, und bis zum vollkommenen Seelenbilde ausgeprägt wird.

Was bisher erörtert wurde, bezieht ſich auf die in dieſer einzigen Periode entwickelte Rede. Bey Fig. 1. T. XVII. iſt nun die Fortſetzung derſelben, bey welcher ſonach daſſelbe zu geſchehen hat, was bey jener vom Lehrer und Schüler beachtet wurde. Da iſt denn wieder bey I) ein weniger, bey K) ein mehr befriedigender Einſchnitt der Rede. Hierauf folgen zwey kleinere Abſätze bey k) und l) und der völlige Schluß bey L). Eben ſo iſt bey M) ein Komma; bey N) kann ein Strichpunkt oder auch ein Komma ſeyn. Bey O) ſchließt ſich zwar ſcheinbar der Gedanke; aber er ſetzt ſich durch kleinere Einſchnitte fort, bis er bey P) einen förmlichen Tonſchluß erhält. Dann tritt die erſte Periode mit ihren Sätzen, beynahe ganz ſo wie im Anfange, wieder ein, und ſchließt vollkommen bey V). Die Sätze, die nun folgen, enthalten blos eine noch vollkommenere Beſtätigung des Vorigen, und dienen, wie der Schluß in der Rede der Wortſprache, um den Eindruck der vorhergegangenen Erörterung zu verſtärken, und ſo dem entfalteten Seelenbilde die vollkommenſte Wirkung zuzuſichern. Es iſt hier, wie mit dem früher erklärten Gedichte. Eine Idee iſt, welche durch alle Strophen entwickelt wird. Jede Strophe hat nun wieder eine eigene Idee, die ſie zur Anſchauung bringt, bildet ſonach gleichſam einen beſondern Haupttheil einer förmlichen Rede. Alle drey Strophen aber nur — die zweyte, dritte und vierte — verbunden entfalten das ganze Bild, welches der Dichter ausprägen wollte. Damit nun dieſes gehörig erkennt, logiſch aufgefaßt werden könne, ſo iſt es nothwendig, daß jede einzelne Idee, jene der Freyheit, Tugend, der Exiſtenz Gottes, in der eigenen Strophe, ſo viel möglich, vollſtändig erörtert werde. Durch dieſes vollkommene Entwickeln aller prägt ſich erſt das volle Seelenbild des Dichters aus; wir erkennen die Nothwendigkeit dieſer drey Ideen zur Verklärung der Menſchheit, zur Feſtſetzung der Würde derſelben. Eben ſo iſt es mit dieſem Geſange. Es ſind drey Abſätze. Der erſte geht bis zu H), der zweyte bis zu P), der dritte ſchließt bey Z). In jedem wird ein Theil des ganzen Sinnes entwickelt. Es trägt alſo jeder eine in ſich zwar geſchloſſene Erörterung, die aber doch erſt begriffen werden kann, wenn man die Verbindung aller zu einem Ganzen kennt. Und darauf muß der Lehrer den Schüler aufmerkſam machen, damit er hier dieſelbe Art des Ausſprechens wieder erkenne, wie ſie auch bey größeren Reden, oder Gedichten Statt findet. So wenig nämlich der eine Rede

— von größerem oder kleineren Umfange — Vortragende im Stande iſt, eine im Ganzen und Einzelnen genügende Darſtellung zu geben, wenn er nicht vorher die Hauptidee, die ganze Anlage, die Art der Durchführung in den einzelnen Theilen, bis auf die kleinſten Redeſätze herab, erkannte, ſonach jeden einzelnen Theil, die Reihung der verſchiedenen Perioden, die einzelnen Sätze und ihre Verbindung in jenen, ja jedes einzelne Wort in ſeiner Beziehung zum Ganzen, ſo wie zu der Stelle aufgriff, bey welcher es vorkömmt — eben ſo wenig läßt ſich ohne dieſe genaue Kenntniß der Tonrede im Ganzen und Einzelnen irgend ein Tonſtück, und ſey es vom geringſten Umfange, wahr, d. i. ſo vortragen, daß es der Zuhörer gehörig ergreifen kann, daß ihm Alles deutlich iſt, er ſonach das vollkommene Bild ſeiner Seele eingedrückt erhält. — Und hier fehlt es hauptſächlich bey dem muſik. Unterrichte. Die Lehrer müſſen mehr Redekunſt ſtudiren, oder doch wenigſtens die einfache Verbindung der einzelnen Sätze, die bedeutenderen Worte und das verſchiedene Herausheben dieſer kennen lernen; denn wer lehren will, muß zuerſt ſelbſt gelernt haben. Dann müſſen ſie, von den einfachſten Sätzen oder ganz kleinen Tonſtücken beginnend, den Schüler auf die verſchiedene Entwicklung des Sinnes in den einzelnen Perioden und Sätzen, auf die manchfaltige Bedeutung dieſer — beſonders der Vorder- Nach- Zwiſchen- Frag-Sätze u. ſ. w. — ſo wie auf die wichtigeren und minderwichtigen Töne und Tonrythmen aufmerkſam machen, dieſe von ihm — wie es ſchon oben vorkam — genau bezeichnen laſſen, und ihn ſo, mit ausdauerndem Fleiße, in dem richtigen Vortrage derſelben üben. Das muß dann durch immer ausgedehntere Beyſpiele durchgeführt werden, bis derſelbe die Gewandtheit errungen hat, die ganze Entwicklung der Hauptidee, ſelbſt in der umfaſſendſten Tonrede, ſogleich zu erkennen, Alles bis auf das kleinſte Redeglied herab gehörig darzuſtellen, und ſo dem erſten, ſo wichtigen Erforderniß eines guten Vortrages, der Klarheit, Deutlichkeit, Beſtimmtheit, mit einem Worte, der logiſchen Wahrheit ein Genüge zu leiſten.

Wie kann eine ſolche muſik. Rede vom Hörer verſtanden werden, wenn — was in der Regel der Fall iſt — der Vortragende das, was er darſtellt, ſelbſt nicht verſteht! — Man unterſuche bey den ausführenden Muſikern die Art ihres

Vortrages, iſt es nicht meiſtens gemeines, oberflächliches, wenn auch techniſch-richtiges Abſpielen der vorliegenden Noten? Wo iſt hier oft an Sprache zu denken, an die Entwicklung eines logiſchen Sinnes nach ſeinen Abſtufungen, an eine Auffaſſung von Ideen, endlich gar an das Aufgreifen einer ganzen Tonrede! Iſt es denn aber möglich, daß Tonſtücke, daß die herrlichſten Erzeugniſſe des menſchlichen Geiſtes, Werke, durch welche ſich die neuere Zeit vor der älteren auszeichnet, die alſo unſer wahrer Stolz ſind, außerdem verſtanden, und in ihrer Trefflichkeit aufgegriffen werden, ſomit zur Befruchtung der Menſchheit dienen können? — Würde nicht eine ganze Verſammlung den Unverſchämten oder Unwiſſenden auspochen, ihn mit Schimpf und Schande vom Schauplatz abtreten laſſen, der es wagen wollte, die höchſten Werke der Dichtkunſt vorzutragen, während er nicht im Stande wäre zu ſprechen, den Sinn der Sätze aufzugreifen, und in ihrer gehörigen Verbindung zu zeigen, daß er doch wenigſtens wiſſe, was der Dichter beyläufig gemeint habe? Sind wir denn aber mit der meiſten muſik. Ausführung in einem andern Falle? Kann es in irgend einem Zweige der geiſtigen Leiſtungen des Menſchen erbärmlicher ausſehen, als hier? Gott im Himmel! welch' elender Unterricht von ſo vielen Lehrern, des Menſchen ſo unwürdig, dem es der Höchſte als Auszeichnung verlieh, ſich deutlich ausſprechen, die Gedanken und Gefühle und alle ſchönen Anſchauungen, ſeine herrlich verklärte Natur in vollem Drange ſeines bewegten Gemüthes verkünden zu können! in einer Sprachform, welche, ſo ganz im geiſtigen Elemente lebend, gerade das Beſte, Höchſte offenbart, was der Menſch im heiligen Helldunkel hoher Ahndung, frommer Sehnſucht nach Verklärung in ſeiner Seele trägt, wofür die Wortſprache zu arm iſt, und uns in der reinen gemüthlichen Entfaltung ſo deutlich ſchauen läßt, in wie weit bey einem Individuo ſich das Göttliche mit dem Menſchlichen verbunden, dieſes gereiniget und erhoben habe! — — Und wenn die Lehrer, im Allgemeinen, ſo weit noch zurücke ſind, wie wird, wie muß es erſt mit den Schülern ausſehen, inſofern dieſe nicht eine tiefere Sehnſucht ſelbſt zum Beſſern führt! — Wenn daher in irgend einem Zweige der muſik. Bildung Hilfe nothwendig iſt, ſo iſt dieß hier der Fall. Dieſe darzubieten, iſt der ernſtliche Wille des Verf., und er wird es verſuchen, ſo viel es ſeine beſchränkte Kraft erlaubt. Mögten jene Lehrer, welchen das zu Entwickelnde noch fremd ſeyn ſollte, das zu Gebende mit jener Herzlichkeit, mit jenem

ernſten Sinn für die Erhebung der Kunſt aufnehmen und mit regſtem Eifer benutzen, welcher auch allein den Verf. leitete! —

Es iſt das Bild ſchönen Seelenlebens, welches dem ſchaffenden Künſtler überhaupt, ſomit auch dem muſikaliſchen als Ideal vorſchwebt, das er in der beſondern Richtung einer von ihm entwickelten Hauptidee ausprägt. *) Dieſe Hauptidee kann nun deutlicher, als Träger des Seelenbildes, hervortreten, oder — wenn man ſo ſagen darf — gleichſam im Hintergrunde jenen dieſen Seelenzuſtand zur Anſchauung bringenden andern Ideen und Gefühlen zu Grunde liegen. So iſt z. B. die Fig. 2. T. XVII. in den drey erſten Täkten angegebene Idee, welche Mozart in dem erſten Allegro der bekannten trefflichen Symphonie als Hauptidee ſeiner ganzen Ausführung zu Grunde legte, von ihm benutzt, um ſeine volle Seelenanregung, wie ſie ihm in einem Bilde erſchien, und zum Ausſprechen drängte, zu entfalten. Dieſe Idee läßt er daher in jeder zum vollkommenen Darſtellen ſeines Seelenzuſtandes beytragenden Form wiederkehren, ſie iſt gleichſam der Strahlenpunkt, in welchem ſich alle reiche Glut des Innern ſammelt. Dieſe Idee tritt ſonach deutlich hervor, ſie iſt erläuternder Träger ſeines Seelenbildes. — Dagegen herrſcht in dem oben ſchon zer-

*) Wem dieſes abſtrakte Erklären zu ſchwer ſeyn ſollte, der denke nur immer an den Redner, welcher ja auch über ein beſtimmtes Thema, einen Hauptſatz, z. B. die Hoffnung eines jenſeitigen Lebens, den Werth der Tugend, die Pflicht der Nächſtenliebe u. ſ. w. ſprechen muß. Und dabey ſpricht er Alles aus, was er hierüber denkt und fühlt, oder er drückt jenes Bild in ſeiner Darſtellung ab, das durch dieſe Sätze, und ihre Würdigung von ſeiner Seite in ſeiner Seele lebt. Wir hören alſo nicht blos ſeine Anſichten, und empfinden die dabey von ihm geäußerten Gefühle, ſondern wir lernen ſein ganzes Innere kennen; wir ſchauen, welch' edle Geſinnungen und Gefühle in ihm ſich vorfinden, welches Maaß der geiſtigen und gemüthlichen Kraft in ihm vorhanden iſt, oder, was daſſelbe iſt, wir ſehen das ganze Bild des ihn erfüllenden Seelenlebens in der Art ſeiner Darſtellung wieder. Und ſo iſt es auch bey dem muſik. Künſtler. Wir hören nicht blos Töne, wir hören ſeine Seele in den Tönen ſprechen. Der Künſtler prägt uns ſonach in der Art, wie er ſeine Hauptidee entwickelt ein wahres Bild ſeines Seelenlebens aus. Um dieſes gehörig aufzugreifen gehört freylich viele Seelenkraft, eine ſcharfe und durch viele Uebung vorbereitete und gewandte Beobachtungsgabe dazu. Hiezu ſoll ja eben die zugebende Anleitung führen; ſie ſoll den höheren Standpunkt anweiſen, aus welchem allein muſik. Werke, und alle künſtleriſchen Produktionen in dieſem Fache wahr beurtheilt werden können.

gliederten Adagio vom Krommer keine beſtimmte Idee vor. Und doch verbinden ſich alle Ideen und Gefühle auf eine Weiſe, welche dem Hörer ein vollkommenes Bild in die Seele bringt, die geiſtige und gemüthliche Kraft vollſtändig befriediget, in ſeinem Innern eine ſchöne, erhebende Anſchauung weckt, und ſonach das leiſtet, was man von einem jeden Kunſtwerke mit Recht fordert. Ueberhaupt, wie viele treffliche Werke dieſer Art ſind nicht vorhanden, durch welche ein Gleiches erreicht wird! Und ſollte der Schluß von der allgemeinen guten Wirkung auf die vorhergehende gute Begründung hier wohl unrichtig ſeyn? Sollte es wohl dem Künſtler möglich ſeyn, ein feſtes Bild ſchöner Lebensanſchauung der Seele des Hörers einzuprägen, ohne dieſes ſelbſt vorher in ſich vollkommen geſtaltet, und dieſe Geſtaltung dann eben ſo wahr im Aeußern gegeben zu haben? — Daß jene Tonwerke, bey welchen die Hauptidee deutlich hervortritt, leichter zu erkennen und vorzutragen ſind, und durch das beſtimmtere Zuſammenwirken der geſammten Seelenkräfte, nach der oben gegebenen Anſicht, allerdings einen Vorzug verdienen, — wenn ſich in ihnen übrigens ein gleiches Maaß der innern Fülle vorfindet, das die Erzeugniſſe der letzteren Art gewöhnlich auszeichnet, welche ſich den Werken der freyen Phantaſie mehr nähern — möchte ſchon aus der oben entwickelten Art des künſtleriſchen Schaffens folgen, ſo wie aus dem nothwendigen Antheile, der dabey der logiſchen Bindekraft zukömmt. Uebrigens würde man ſich irren, wenn man glauben wollte, der Künſtler dürfe ſich in unbeſtimmten Geſtaltungen bewegen. Das hieße ja des menſchlichen Geiſtes unwürdig ſchaffen, den gerade das hohe Bewußtſeyn adelt, mit welchem er beym Erzeugen ſeiner ſchönen Bildungen verfährt. Im Gegentheile kann der bildende Künſtler in beyden Fällen ſein in ſchöner Anſchauung empfangenes Gemälde nur durch die thätige feſte Conſequenz — Verfolg — der geiſtigen ſo wie der gemüthlichen Kräfte — im allgemeinſten Sinne — oder durch die Verbindung ſeiner geſammten Kraft geſtalten, wie es oben ſo genau entwickelt wurde. Hervortreten aber kann eine oder die andere Kraft, jene des Denkens, des Gemüthes, der Phantaſie, und dadurch dem Werke einen eigenen Charakter verleihen, der aber immer jener des Schönen ſeyn wird, wenn, wie es ſeyn ſoll, im liebevollen gegenſeitigen Mitwirken Aller das Werk ſich erzeugt. Die Formen für Beydes — für den geiſtigen ſo wie gemüthlichen Erguß — nimmt die geſtaltende Bil-

dungskraft des ſchaffenden muſik. Künſtlers nothwendiger Weiſe aus der Rythmik, Melodik und Harmonik, als den drey Elementen der Tonkunſt. Und dieſe Formen können dann wieder ſo gewählt ſeyn, daß ſich das Innere in feſten einfachen Grundbezeichnungen, oder in der Entfaltung dieſer im reichen Seelenleben durch Manieren und Paſſagen, im allgemeinſten Sinne, ausſpricht, wie es ſchon oben erörtert ward.

In der Regel ſind alle dieſe verſchiedenen Geſtaltungsformen verbunden, und aus ihrer wahren, ſchönen Miſchung und Verbindung durch die Kraft der Phantaſie erzeugt ſich eben das Kunſtgebilde, die Tonrede in ihrer ganzen Durchführung. —

Dieſes Gebilde nun iſt das Produkt einer augenblicklichen Anregung in geweihter Stunde, durch eine höhere Anſchauung hervorgerufen, deren geiſtiges Maaß und überſchwengliche Fülle der Künſtler in dem Nacheinander entwickelt. Dieß iſt nur dadurch möglich, daß dieſe Anregung ſeine geſammte Kraft in Thätigkeit ſetzt, welche, durch den dem Menſchen eingebornen Bildungstrieb gedrungen, ſowie durch die demſelben ebenfalls verliehene beſondere ſchaffende Kraft unterſtützt, nicht eher raſtet, bis aus ihrem harmoniſchen Zuſammenwirken ein Produkt entſteht, welches jenes Maaß der geiſtigen Kraft entfaltet zeigt, das verbunden dieſen ſtarken Impuls gegeben hatte. Die hier verbundene geiſtige Fülle und Eigenheit iſt aber keineswegs wieder das bloße Werk dieſes Augenblickes, ſondern eines ſchon lange her ausgebildeten Seelenlebens, das, wie brennbarer Stoff, durch einen mächtigen Funken erregt, nun in hellen Flammen lodert, und in dem Maaß des erwärmenden Feuers die Kraft und Fülle des brennbaren Stoffes uns fühlen läßt. Daher gehört auch eine ſo bedeutende allſeitige Ausbildung und Vorbereitung dazu, ein ernſtes fleißiges Sammeln des Stoffes, welcher durch die vermittelſt einer höhern Anſchauung erregte Schöpferkraft die herrliche Form erhält, wodurch das Produkt den Charakter der Schönheit in ſich trägt. *)

*) Die nähere Auseinanderſetzung dieſer Grundanſicht vom künſtleriſchen Schaffen gehört nothwendiger Weiſe in die Aeſthetik der Tonkunſt, aus welcher der Verf. dieſe Sätze entnehmen mußte, um eine gründliche Auseinanderſetzung darauf bauen zu können.

In jedem muſik. Werke iſt daher hauptſächlich zu betrachten 1) die Kraft und Eigenheit der erſten Anregung; 2) die Kraft und Eigenheit in der Durchführung dieſer, die Geſtaltung, die Entfaltung jener.

---

wie es ſich nun zeigen wird. Für Jene, welche im ſcharfen Denken und Verfolgen gegebener höheren Anſchauungen nicht ſo geübt ſeyn ſollten, mag Folgendes zur Erläuterung dienen. Jeder Muſiker wird ſchon oft gefunden haben, wie manche Werke, die ſehr fleißig gearbeitet waren, doch keine beſtimmte Wirkung in ſeiner Seele zurückließen. Manches andere Tonſtück, dem äußern Anſcheine nach mit einem weit weniger ſtrengen Verfolg der Hauptidee gegeben, befriedigte nicht nur, ſondern es drückte auch der Seele ein feſtes Bild ein. Die Urſache lag hier in der verſchiedenen Art des Erzeugens von einem ſolchen Werke. Im erſten Falle reihte der Tonſetzer einen Gedanken an den andern, blieb zwar ſeiner Hauptidee treu, aber nur dem äußern Scheine nach; denn das Ganze war doch nur aus einzelnen Stücken zuſammengeſetzt — dem Künſtler fehlte die Kraft der höheren Erfüllung, welche ſein Seelenleben ſo mächtig ergriffen hätte, daß ein Strom hoher Begeiſterung die Hauptidee, die Hauptanregung erzeugt, und die Geſtaltung, oder Durchführung derſelben geleitet hätte. Im materiellen Reiche mag aus der Zuſammenſetzung der einzelnen Theile ein Ganzes erwachſen; im geiſtigen muß die Anſchauung des Ganzen die Theile ſchaffen. Und dieſe Anſicht leitete den Künſtler, welcher das Tonſtück der zweyten Art verfertigt hatte. Daher prägte ſich auch ſein in der Seele feſt empfangenes und in der Fortführung dieſer Anſchauung geſtaltetes Bild ſo wahr der Seele des Hörenden ein. War auch nicht jener ſtrenge Verfolg der Hauptidee vorhanden, ſo lag doch die Conſequenz der geiſtigen und gemüthlichen Kraft ſeiner ganzen Schöpfung zu Grunde, welche nöthig iſt, damit ein Werk mit jener Einheit, mit jenem feſten Bezuge aller Theile auf das Ganze, gebildet erſcheine, welche die den Menſchen — wie ſchon oben geſagt wurde — auszeichnende Kraft bewähret, die, den äußern Stoff formen, und ihm das Gepräge ſeiner höheren Natur eindrücken zu können. Der Verf. kann auf die Beachtung des gegebenen Unterſchiedes nicht aufmerkſam genug machen; denn dadurch zeigt es ſich gleich, ob irgend ein Werk als Kunſtwerk unſere Achtung verdiene, oder nur ein oberflächliches, in das Reich wahrer Kunſtgebilde nicht aufnehmbares Erzeugniß ſey. Jenes erwärmt, beſeelt, erhebt uns immer mehr; ja, wenn es von einem großen Geiſte erzeugt ward, ſo führt es uns unaufhaltſam von einem intereſſanteren Punkte ſchöner Entfaltung zum andern. Dieſes läßt uns leer, füllt höchſtens den Sinn an — das Gehör durch eine Menge von geſuchten Harmoniengängen, durch lärmende Inſtrumentenſetzung u. ſ. w. — und ermüdet uns am Ende. Und in dieſer Hinſicht iſt oft das kleinſte Liedchen weit mehr werth, als die noch ſo fleißig behandelte Sinfonie, oder Arie. Der Tonſetzer hatte entweder ſeine Seelenkräfte vorher nicht genug ausgebildet, und ſich ſo zu wenig vorbereitet, — die ſchaffenden Kräfte waren zu ſchwach, zu ohnmächtig — oder ſeine Seele hatte ſich noch zu keinem ſchönen Leben emporgeſchwungen, — der zu entzün-

Da der muſikaliſche Künſtler, in der Regel, nicht wie der Redner einen Eingang, eine Einleitung bildet, ſondern meiſtens gleich im Anfange, wenigſtens doch jenem des erſten Tonſtückes, gewöhnlich eines Allegro ſeine Hauptanregung verkündet, ſo iſt das Auffaſſen des erſten Punktes ſo ſchwer nicht. Doch darf man ſich auch nicht durch den Anfang eines Stückes irre führen laſſen. Denn erſtens iſt doch hie und da der Fall, beſonders iſt es bey Symphonien, Ouverturen u. ſ. w. gewöhnlich, daß der Tonſetzer eine Einleitung gibt: zweytens beginnt oft derſelbe mit einer zarten Idee, und die Durchführung im Ganzen zeigt doch die Entfaltung des kräftigſten Charakters, ſo, daß der erſte Gedanke gleichſam als Einleitung betrachtet werden kann. Oft ſoll dieß aber auch nur dazu dienen, um den Hauptangriff der Gefühle durch den Contraſt deſto mehr herauszuheben, welchen die vorhergegangene zarte Situation gegen die darauf mit aller Stärke auftretende kräftige Hauptidee bildet. So iſt es z. B. mit dem Anfange des erſten Allegro einer tr. Haydnſchen Symphonie, welcher Fig. 3. T. XVII. angeführt iſt. Die erſten ſieben Täkte läßt Haydn pp. geben, und nur von den Saiteninſtrumenten vortragen, die ſich am meiſten zu mäßigen im Stande ſind, und dann tritt er mit voller Kraft, und Benutzung aller ihm zu Gebote ſtehenden den Eindruck verſtärkenden Inſtrumente, Trompeten, Pauken u. ſ. w. auf, benutzt die Gewalt der Rythmik, indem er Alles in gemeinſamen feſten Einſchnitten ausführen läßt, und zeigt ſich ſo als eigentlicher Künſtler, der als ſolcher nicht allein treffliche Anſchauungen zu empfangen, ſondern auch ſie gehörig zu geſtalten — durch die Benutzung der techniſchen Formen wieder erſcheinen laſſen zu können — im Stande ſeyn muß. Und ſo iſt im Grunde der im 8ten Takte gegebene kräftige Erguß die erſte Hauptanregung der Seele, die energiſche Form, welche der Tonſetzer hauptſächlich in dieſem Stücke ent-

dende Stoff war ſchlecht — der Blitzſtrahl einer vergönnten lichteren Anſchauung fuhr zwar in den Feuerſtoff; allein die mangelnde Empfänglichkeit dieſes ließ keine erwärmende Flamme zu. es war nur Strohfeuer. Und dieſer Fall trifft bey einer Menge muſik. Werke ein. Der Verf. hat ihre Merkmale angegeben, die durch die folgende Entwicklung immer noch deutlicher heraustreten werden, und räth bey dieſer Gelegenheit, ſich mit dergleichen Erzeugniſſen nicht zu befaſſen: man müht ſich umſonſt, und weder der Ausführende noch der Hörer haben einen Erſatz für ihre Aufopferung und Geduld. Man halte ſich an ſolche, welche mit bedeutender geiſtiger Kraft empfangen, und geſtaltet ſind.

wickelt, obgleich die gleichſam nur zur Einleitung dienenden ſieben erſten Täkte bey a) den Hauptſatz, bey b) und c) Nebenſätze enthalten, welche derſelbe ſo reich durchführt. Oft fängt auch der Tonſetzer zart an, und ſteigert ſich nach und nach zur kräftigen Anregung, die den Charakter ſeiner folgenden Bearbeitung bildet. Hierin hat Beethoven unter andern in ſeiner tr. Symphonie aus C dur ein ſchönes Muſter gegeben. Nach einer feierlichen, das Gemüth für etwas Großes vorbereitenden Einleitung fängt er mit ſeinem Hauptſatze ganz zart an, und ſteigert dieſen bis zur höchſten Energie, wie es Fig. 4. angezeigt iſt. Wer nun in der erſten Anregung das ganze in der Folge zu entwickelnde Seelenbild — hier alſo ein weiches, inniges — ſuchen wollte, der würde ſich irren. Der Ueberblick des Ganzen muß uns die Abſicht des Tonſetzers, das, was er ausſprechen wollte, enthüllen. Doch liegt in der Entfaltung der erſten Anregung, die gewöhnlich durch den Schluß einer ganzen Periode, von größerem oder kleinerem Umfange, begränzt iſt, viel der Beachtung Werthes. Denn erſtens verkündigt ſich darin doch ſchon ziemlich das Maaß geiſtiger Erfüllung; zweytens bilden die Nebeneindrücke, kleineren Redetheile, häufig, mit der Hauptidee verbunden, die vorzüglichſten Ideen, welche der Tonſetzer im ganzen Stücke durchführt. Und ſo bringt auch dieſer am leichteſten Einheit und ſtrengen Verfolg in ſein Werk. Denn ſowie — nach den oben entwickelten Anſichten — das ganze vom Künſtler geſtaltete Seelengemälde nur Entfaltung jener Seelenanregung iſt, welche, durch die höhere Anſchauung in geweihter Stunde in einem Zugleich erzeugt, ſich hier nur in einem Nacheinander zerſetzt, ſo ſind auch, in der Regel, die meiſten im Verfolge des Tonſtückes entwickelten Ideen in der erſten Periode, und den ſie bildenden kleineren Redetheilen enthalten. So faßt z. B. der Fig. 3) gegebene Anfang der Haydnſchen Symphonie, wie ſchon geſagt wurde, die meiſten der von ihm durchgeführten Ideen in ſich — die bey a) bezeichnete von ihm am häufigſten benutzte Hauptidee, und dann die bey b) angeführte, welche er im 12ten Takte des zweyten Theils als eigene Idee behandelt, ſie durch Nachahmungen verſtärkt heraushebt, damit eine herrliche Steigerung, und eine intereſſante Seelenanregung gewinnt. Selbſt die bey c) in der Begleitung gegebene Idee benutzt er wieder als ſelbſtſtändig in der Folge. Nimmt man nun hiezu noch den Fig. 5. gegebenen ſogenannten Quintengeſang, — eine beſondere Art des Geſanges, welchen man nach der Ueber-

leitung in die Quinte zur Abwechslung einzuſchalten pflegt, und der meiſtens einen zarten Charakter hat — und *jenen* bey der Einleitung durch die Bäſſe ausgeführten, welchen der Tonſetzer dem zweyten Theile des Allegro recht ſinnreich wieder einzuflechten weiß: ſo hat man die *Hauptidee*, und die vom Tonſetzer zugleich benutzten *wichtigſten Nebenideen*. Und dieſe ſind beynahe ſämmtlich in der erſten Hauptanregung enthalten. Wenn man aber die *Hauptidee*, die *Nebenideen*, die *ganze logiſche Anordnung* in den *Perioden*, *Sätzen* und *kleineren Redetheilen* bis auf die Bedeutung eines *jeden einzelnen* wichtigeren *Tonfußes herab kennt*, und *Alles* dieſes beſonders *herauszuheben*, und *dadurch* das *Ganze*, ſowie die *einzelnen Theile* dem Hörer *deutlich vorzuführen* gelernt hat, *kann* man noch gegen den *logiſch-richtigen Vortrag fehlen*? Kann man noch die Sätze, die einzelnen Gedanken *ohne Sinn durcheinander miſchen*? —

Doch, die Sache iſt zu wichtig, als daß wir uns mit dem einzigen Beyſpiele begnügen könnten. Wir betrachten daher auch den Fig. 4. gegebenen Anfang der Beethovenſchen Symphonie. Die *Hauptanregung* iſt *begränzt*, oder *ſchließt* ſich bey k) im 21ten Takte, wo eine *neue* Idee ſich anreiht, und nun die *Durchführung* beginnt. Der Vorderſatz geht bis zu ff), wo, durch das c übergeleitet, der Nachſatz bey g) beginnt. Die kleineren Redeſätze dieſer großen Periode ſind bey c) oder cc), ff), h), i), und ii). Noch kleinere Redeeinſchnitte ſind von a) zu b), c) zu cc), d) zu e), von hier zu f), und von ff) zu g). *Alle* dieſe einzelnen Redetheile, größeren oder kleineren Umfanges, *bilden* nun die in der von a) zu k) ſich erſtreckenden *Hauptanregung* oder *Hauptbegränzung* enthaltenen *Nebenbegränzungen*, *Nebeneindrücke*. Durch die *Eigenheit beyder* — der *Hauptbegränzung* und jener in *dieſer enthaltenen Nebenbegränzungen*, *Nebeneindrücke* — *tritt* die *Eigenheit* der *künſtleriſchen Anregung hervor*. So entfaltet ſich z. B. ſchon in der angeführten erſten Periode der ſchöne reiche Geiſt Beethovens: erſtens in dem *langen* Strome geiſtiger Erfüllung; in dem *ſtrengen Verfolg* der bey a gegebenen *Hauptidee*; in der *Kraft* der *lebensvollen Steigerung*, die ſchon bey d) durch die dort angegebene harmoniſche Leitung angekündigt, ſich immer mehr erhebt, bis der volle Seelendrang bey k) entſtrömt; in der *einfachen* und doch *ſoviel ſagenden* harmoniſchen Grundlage, und der dadurch geſetzten *intereſ-*

ſanten Gemüthsanregung; endlich in der Art, wie durch den Antheil, welchen die verſchiedenen Inſtrumente an der Hauptidee und ihrem Verfolge nehmen, und ſich ſo warm mitſteigern, die ganze Seelenfülle ins Licht tritt. Und die in dieſer erſten Periode zu einem Ganzen verbundenen verſchiedenen Ideen ſind es auch, welche, den bey Fig. 6. gegebenen Quintengeſang abgerechnet, der Entfaltung des ganzen herrlichen Seelengemäldes — eines ausgezeichneten Kunſtwerkes — zu Grunde liegen. Dabey zeichnet ſich aus die Hauptidee bey a), welche der Tonſetzer ſo feſt hält, ſo reich, als Träger jeder geiſtigen und gemüthlichen Form, entfaltet, und immer neu, und ſtets intereſſanter wieder erſcheinen läßt. Ferner benutzt der Tondichter trefflich die aus der Hauptidee bey a) im ſtrengen Verfolg, nur in kürzeren rythmiſchen Verhältniſſen gebildete Idee bey b); dann den kleinen Redeabſatz bey c); eben ſo genial den kleinen Gedanken bey d); ſogar die bey cc) gegebene und bey ff) wiederholte Geſangform, um ein feſtes Bild der erſten Seelenanregung zu entfalten, und ſo das große Maaß der augenblicklichen Begeiſterung in der Kraft und Fülle der folgenden Entwicklung und ſo reichen Geſtaltung, als Beweis der hohen Schöpferkraft des Menſchen, vorzuführen. Auf gleiche Weiſe hat Mozart in einem Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Baß — das unter die größten Werke der Tonkunſt gehört — in der erſten Fig. 7. angezeigten Periode des erſten Allegro alle in dieſem Stücke durchgeführten wichtigeren Ideen ſchon verbunden niedergelegt, welche er dann zur Bildung eines ſo ausgezeichneten Werkes auf eine ſo muſterhafte Weiſe zu entfalten, daran wieder andere intereſſante Geſangentwicklungen zu reihen, und ſo ein treffliches Kunſtwerk in höchſter Einheit und reichſter Fülle eines groß und herrlich entſtrömenden Lebens zu geſtalten wußte. Dazu benutzt er die bey a) gegebene Hauptidee; den bey b) gegebenen bis zu c) fortlaufenden Geſang; die Idee bey c); die bey d); die bey e); welche er ſchon bey g) in der Begleitung durch Nachahmung wieder erſcheinen läßt; und die von f) zu h) fortſchreitende. Damit nicht zufrieden, dieſe Ideen in der intereſſanteſten Verbindung und Verwebung durch alle Inſtrumente erſcheinen zu laſſen, und ſo den wärmſten Antheil Aller an der Entwicklung der Hauptidee herzuſtellen, trennt er nun auch noch die einzelnen Sätze in kleinere Redetheile, dieſe wieder als ſelbſtſtändige Ideen, als neue Formen geiſtiger ſowie gemüthlicher Anregung benutzend. Da ſpaltet er denn den erſten

Satz bey a), den kleineren Redeſatz bey aa) davon trennend, und jeden als eine für ſich beſtehende Form durchführend. Daſſelbe thut er mit dem Satze bey b), und welche reiche Bedeutung weiß er dem kleinen Redeabſatze bey bb) abzugewinnen! Wie dient er ihm zu den intereſſanteſten Uebergängen z. B. gleich im Anfange des zweyten Theils, und wo er ſpäter wieder in ſeinen Hauptſatz überleitet! Wie weich iſt der Zug im ganzen Gemälde, welchen er uns durch die Benutzung der Idee bey d) im zweyten Theile gibt, wo er ins Cis dur ausweicht! Was weiß er aus der Trennung des kleinen Satzes bey f) in den kleinen Abſatz bey ff) und jenem bey g) ſogar aus der Umkehrung des kleinen Gedankens bey f) und ff) für Vortheil zum Erringen der reichſten Geſtaltung zu gewinnen, zur herrlichſten kontrapunktiſchen Durchführung, die aber nicht in geſuchten Formen ſich bewegt, wie dieß ſo häufig bey dergleichen künſtlichen Bearbeitungen der Fall iſt, ſondern welche den klarſten Verfolg und Verband aller Ideen mit einem Strome reichen Lebensergußes entwickelt, welcher alle künſtliche Verknüpfung unſern Augen entrückt, und uns nur das immer bedeutender hervortretende Bild ſchönes harmoniſchen Denkens und Fühlens verwandter Gemüther ſchauen läßt, welche der bedeutenden gegenſeitigen Entfaltung eines und deſſelben ſchönen Seelenzuſtandes leben. Und daß dieß die Aufgabe der Tonkunſt überhaupt, und ſomit aller mehrſtimmigen Tonſtücke insbeſondere ſey, iſt ja bereits ſchon oben gezeigt worden. Wenn aber nun Jene, welche ein ſolches Werk vortragen, das ganze Seelenbild mit allen einzelnen Zügen dem Hörer zum deutlichen Ergreifen vorführen wollen, nicht eine jede Idee, ihre Durchführung, ihre Verbindung mit andern Ideen u. ſ. w. ſomit die ganze Entwicklung bis auf das Einzelnſte kennen, wie es bisher erörtert wurde, iſt denn, wie ſchon oben geſagt wurde, der Zuhörer im Stande etwas zu begreifen, was der Vortragende ſelbſt nicht verſteht? —

Dieſe gründliche Auseinanderſetzung, das Klarmachen des Schülers in dieſem wichtigen Punkte durch viele Beyſpiele, als wahre Begründung eines guten Vortrages iſt daher durchaus unentbehrlich. Dazu mag man ganz vorzüglich das oben erwähnte Quintett in allen ſeinen einzelnen Tonſtücken, beſonders das Finale benutzen. Auch läßt es ſich leicht in Partitur — die Stimmen untereinander zum leichteren Ueberblicke — ſetzen, und der Lehrer hat ja hier ein Muſter zur Belehrung für alle ſeine Schüler, ſomit lohnt ſich wohl auch dieſe Mühe, oder der kleine Koſtenaufwand. Worauf man dabey, nebſt den bereits erörterten noth-

wendig zu pflegenden Rückſichten, beſonders zu ſehen hat, iſt 1) die der ganzen Tonrede ſowie den einzelnen Ideen zu Grunde liegende rythmiſche Form; 2) die, hauptſächlich dadurch gegebene, verſchiedene Geſangweiſe; 3) die zur Entfaltung des logiſchen Sinnes mitwirkende harmoniſche Grundlage.

Was den erſten Punkt betrifft, ſo können wir hier um ſo kürzer ſeyn, als die Lehre vom Rythmus — dem muſik. Zeitmaaße — ſchon oben ſo genau mit dem Schüler durchgenommen, ſeiner Seele eingeprägt, und derſelbe auf die höhere Bedeutung der rythmiſchen Figuren überhaupt, ſo wie auf die Art hingewieſen ward, wie ſich jede Form der Seelenregung in dieſen äußern Formen ausſpricht. Doch dieſe Lehre hat für den richtigen muſikaliſchen Vortrag eine viel zu wichtige Bedeutung, als daß wir ſie ſo ſchnell übergehen ſollten, ohne wenigſtens den Lehrer auf ein genaueres Beachten der rythmiſchen Formen beym Unterrichte aufmerkſam gemacht zu haben, als es bisher, zum großen Nachtheile der künſtleriſchen Darſtellung, geſchah. Der Verf. iſt überzeugt, daß, wenn man ſowohl bey der einzelnen Anweiſung, als dem Zuſammenſpielen in Orcheſtern mehr hierauf ſehen wird, unſere muſik. Aufführungen eine ganz andere Wirkung hervorbringen müſſen. Dann werden wir erſt finden, welches Große, Herrliche ſich in der neueren Zeit in dieſer Kunſtform entwickelt hat, was nicht heraustreten konnte, weil ſo Viele der Ausführenden nicht die Anleitung erhalten hatten, in den äußern Tonformen den ihnen eingeprägten Geiſt wieder zu erkennen, zu fühlen, und ihn ſo beſeelt zur lebendigen Anſchauung vorzuführen. Verkörpert ſich ja doch in den verſchiedenen Zeitfiguren jede innere Anregung, ſo, daß jede Note, jede Zuſammenſetzung der Noten in einer längeren oder kürzeren Figur das feſtumriſſene Bild irgend einer Gemüthsbewegung in ſich trägt, wie es ſchon oben, bey der Lehre von der Rythmik, auseinandergeſetzt ward. Der Künſtler ſonach, welcher ſeine vorzügliche Wirkung auf die Gewalt der Rythmik berechnet, wird nicht allein ſeines Effektes gewiß ſeyn, ſondern jeden Andern übertreffen, der dieß zu beachten verſäumt. Er wird unbeſchränkt über das Gemüth ſeiner Hörer herrſchen; ſein Ausſprechen wird Wahrheit, höchſte Beſtimmtheit in ſich tragen, und ſonach jene Nothwendigkeit der Erregung beſitzen, welche das ächte Kennzeichen eines großen Künſtlers iſt. Wozu ſoll auch das Spielen mit ſchwankenden Formen, mit unbe-

ſtimmten Umriſſen führen! Die Einfachheit und Beſtimmtheit, das feſte Hervorheben der Haupttheile, der ſichere Schwung charakteriſirt den tüchtigen Zeichner. Eben ſo iſt es in der Muſik. Das üppige ſchwärmende Leben der Empfindungen und manchfaltigen Gemüthsbewegungen muß die Beſtimmtheit, der Lichtpunkt feſter rythmiſchen Einſchnitte regeln, und zu einem feſt umriſſenen Bild intereſſanten Seelenlebens geſtalten. Konnten wir daher bey der erſten Unterweiſung des Schülers zufrieden ſeyn, wenn dieſer die verſchiedenen Figuren in richtiger Zeiterfüllung gab: ſo handelt es ſich gegenwärtig darum, daß er lerne, einer jeden ſolchen Figur das eigene Seelenbild abgewinnen, die äußere Hülle mit dem eigenen Leben wieder beſeelen. Itzt ſoll er alſo Takt und Eintheilung im höheren Sinne des Wortes lernen, in dem Sinne, daß in dem feſtgehaltenen Maaß der durch eine jede Taktart für jeden ganzen Taktabſchnitt beſtimmten Zeiterfüllung ſich die regelnde Kraft deſſelben, die richtige Fortführung der dem ganzen Tonſtücke zu Grunde liegenden Form der gemüthlichen Anregung, ſomit die ſelbſt geſetzte Nothwendigkeit, und in dem manchfaltigen jener untergeordneten Spiele der in einem Taktabſchnitte verbundenen anderen Taktfiguren ſich das rege Leben, die vollſte Freyheit des Innern verkünde. Vorher war der Schüler durch das feſte Maaß des Taktes beherrſcht, itzt beherrſcht dieſer die äußere Form, den Takt, und benutzt die Kraft der rythmiſchen Einſchnitte und Figuren, ſo wie das in den verſchiedenen Formen ſich abſpiegelnde reiche rege Leben der innern Anregung, um ſich ſo ganz mit Wahrheit, und Fülle auszuſprechen; ſeine ihn erfüllende hohe Anſchauung zu verklären. Um zu dieſem Ziele zu gelangen, um den geiſtigen Blick des Lernenden auf dieſen ſo ſehr wichtigen Punkt hinzuleiten, durch deſſen Beachtung für die muſik. Praxis durchaus neue Reſultate ſich ergeben müſſen, werden wir mehrere Formen beyſetzen, und ihre Darſtellungsweiſe gründlich erörtern, woraus dann der Schüler ſelbſt leicht entnehmen kann, wie er jede andere Figur aufzufaſſen und vorzutragen habe.

Länge und Kürze — ſo hieß es S. 3. — und die verſchiedenartige Reihung und Miſchung beyder ſind die Grundformen aller Rythmik. Anhalten beym Entſtrömen der Gefühle, und fortwallendes Leben im erregten Gemüthszuſtande, ſowie die verſchiedene Anwendung beyder zur Entfaltung eines beſondern Seelenzuſtandes die Grundform aller Seelenbewegung. Jedes Anhalten beym Entſtrömen der

Gefühle wird durch einen gleich langen Ton oder Tonrythmus, — Tonreihung — jeder Erguß des regeren Lebens durch kürzere Töne oder Tonrythmen gegeben werden. Je mehr Längen ich alſo verbinde, deſto mehr Zerſetzen der Gefühle, je mehr Kürzen ich reihe, deſto drängender ergießt ſich der Strom leicht beweglicher Empfindungen. Die Gefühle aber ſind, wie wir ſchon oben hörten, entweder Gefühle der Kraft oder der Milde. Durch längeres Anhalten, durch das Vermehren der Längen erhalte ich daher beym Kraftgefühle, ſo wie bey den zarten Seelenzuſtänden mehr Fülle des Erguſſes, welche ſich beym feſten Anſchlage als volle Energie darſtellt, ſo wie ſich auch, beym milden Anregen des Innern, mehr Ruhe des bewegten Gemüthes ausſpricht. Vermehre ich die Kürzen, ſo wird bey kräftiger Anregung mehr Drang des bewegten Gemüthes, und bey zarter Darſtellung ein leichtes angenehmes, vielleicht ſüßes Spiel der Empfindung zum Vorſcheine kommen.

So wie ſich aber im Leben des Menſchen Ruhe und Bewegung, Kraft und Milde verbinden müſſen, um ein reiches Leben zu geſtalten, ſo iſt es nothwendiger Weiſe auch hier. Der feſtere Charakter der Länge fordert die Beweglichkeit der Kürze, und dieſe jene als den Ruhe- als den Sammelpunkt der flüchtigen Lebenswellen. Nun kömmt es nur darauf an, was vorherrſcht, Länge oder Kürze, und wie die Miſchung beyder beſchaffen. Herrſcht die Länge vor, ſo iſt mehr Kraft, Ernſt, Würde, Ruhe, Feierlichkeit u. ſ. w. vorhanden, was Alles erſt durch die dem Vortrage einverleibte kräftigere oder mildere Darſtellung näher beſtimmt wird. Tritt die Kürze vor, ſo iſt mehr Bewegung, raſcher Empfindungsdrang, Leidenſchaftlichkeit u. ſ. w. vorhanden, wobey, wie oben, die Art des Seelenerguſſes das Meiſte entſcheidet. Man vergleiche in dieſer Hinſicht die Beyſpiele auf T. XVIII. Bey Fig. 1. iſt mehr Beweglichkeit, und der durch das gute Takttheil bey der erſten und vierten Note erzeugte Eindruck wird durch die raſche Bewegung der zwey folgenden kurzen Noten wieder aufgehoben. Bey Fig. 2. herrſcht ſchon die Länge, und mit dieſer die feſte Beſtimmung vor. Das Viertheil muß daher beſonders herausgehoben, und das folgende Achttheil im leichten Aufſchwunge zum nächſten Viertheile gegeben werden, wie es ſogleich erörtert werden wird. Ruht hier nicht der Nachdruck auf den Viertheilen — das letzte, als den Schluß, ausgenommen — ſo kann der äußere Vortrag, das Maaß der Zeiterfüllung richtig ſeyn, aber das geiſtige Auffaſſen und Darſtellen dieſer rythmi-

ſchen Form iſt gefehlt. Bey Fig. 3. iſt gar kein Gegenſatz der Länge und Kürze mehr vorhanden, jenen Unterſchied in der Accentuation hinweggerechnet, welcher die auf das erſte gute Takttheil fallende Note feſter als die zweyte anſchlägt. Bey Fig. 4. iſt die Länge noch bedeutender, daher der Anſchlag noch beſtimmter, und mehr angehalten ſeyn muß, während die zwey letzten Achttheile die Empfindung raſch auf den nächſten Takt leiten, wo ſie in dem erſten punktirten Viertheile ihren vollen Erguß und beym zweyten ihren Schluß erhält. Jene ſind daher — in dieſem Falle — mehr als Vorſchläge des nächſten Geſanges, als wie Nachſchläge des erſten zu betrachten. Und ſo müſſen ſie auch vorgetragen werden. Derſelbe Fall iſt bey Fig. 5, nur daß die Länge hier mit noch mehr Beſtimmtheit, und bey Fig. 6 am meiſten vortritt. Hier iſt bey der den erſten Takt erfüllenden punktirten halben Note der volle Erguß, eine Art von Aushauchen der Empfindung zu geben, ſo, daß im zweyten Takte eine neue Anregung derſelben Statt findet, wie es bezeichnet iſt. Dieſen beſeelten Vortrag der rythmiſchen Formen nach ihrer Eigenheit, oder das Benutzen dieſer um die Bewegung des Innern mit aller Beſtimmtheit und Wahrheit erſcheinen laſſen zu können, übe nun der Lehrer mit dem Schüler ein. Dieß kann itzt ſo ſchwer nicht ſeyn, nachdem die geiſtige Kraft desſelben bisher ſo ſehr geſtärkt wurde. Dadurch muß er es fühlen, welche Wirkung ſeine muſikaliſche Sprache erhält; wie ihm jetzt alle dieſe Formen dienen, um ſich in den feſteſten Bildern verdeutlichen, das ihn Anregende offenbaren zu können. Er muß einſehen, wie in der kleinſten Figur der die Formen beherrſchende Menſch erſcheinen, und dieſen den Stempel ſeiner höheren Natur eindrücken kann. Um ihn hievon noch mehr zu überzeugen, ſo laſſe der Lehrer dieſelben Beyſpiele nach allen Abſtufungen der Stärke und Schwäche von ihm vortragen. Da wird er nun finden, wie dieſelben Formen, welche bey ſehr feſtem Anſchlage den höchſten Grad von energiſcher Gemüthsbewegung verkündeten, zum Zerſetzen der weichſten Gefühle dienen. So muß er einſehen, wie es der geiſtige, denkende Künſtler vermag, blos in den ſo unbedeutend erſcheinenden rythmiſchen Formen das beſtimmteſte, reichſte Bild ſeines Seelenlebens zu entfalten. Nun wird er die tiefe Bedeutung der Rythmik, das, was durch ihre gehörige Benutzung auszurichten iſt, ſo wie die Alten begreifen, welche dieſem Theile die größten Wirkungen zuſchrieben.

Es würde uns zu weit führen, wenn wir alle Miſchungen von Längen und

Kürzen, die daraus entſpringenden Formen, ſowie den eigenen Eindruck auf die Seele zergliedern wollten, welcher ſich dadurch erzeugt. Wir verweiſen den eine nähere Zergliederung Wünſchenden auf die Werke über Metrik — Zeitmeſſung — z. B. jene von Heinrich Voſſ, Apel, Herrmann u. ſ. w. wo ſie alle Arten der Tonfüße, ihre Zuſammenſetzung, den dadurch hergeſtellten verſchiedenen Charakter finden, und leicht auf das Muſikaliſche anwenden können. Nur müſſen wir auf die beyden Fälle hauptſächlich aufmerkſam machen, wo die Kürze in die Länge aufſpringt, — das oben ſchon erwähnte jambiſche Verhältniß — oder die Länge zur Kürze zurückſinkt — was wir oben ſchon als das Trochäiſche kennen lernten. Dieſe Berückſichtigung iſt beym muſik. Vortrage äußerſt wichtig, weil ſich dadurch ein ganz anderer Charakter entwickelt. Man betrachte nur das Beyſpiel Fig. 7. Trägt man es vor, wie es bey Fig. 8. angezeigt iſt, ſo ſtürzt ſich beym kräftigen Vortrage und lehnt ſich beym weichen die von der erſten Note getrennte zweyte auf die dritte, die vierte auf die fünfte u. ſ. w. wie gewöhnlich dieſe Figuren auszuführen ſind. Es herrſcht hier der raſche, bewegtere, vielleicht ſtürmiſche Hinſchwung, während bey Fig. 9. die vortretende Länge die darauf folgende Kürze faſt verſchlingt, und ſelbſt in der Ausführung bey Fig. 10. die hier gleichzeitige Kürze im Hinſinken von der Kraft zur Weichheit mehr verſchwinden läßt. Und welcher Unterſchied ergibt ſich dadurch in dem Vortrage! Wie verſchieden iſt der dadurch erzeugte Charakter! Man betrachte nur noch das bey Fig. 2. gegebene Beyſpiel. Dieß kann man wie bey a) ausführen, wobey die Länge vortritt, ſonach trochäiſch, oder wie bey b) wobey — wie es oben ſchon geſagt ward — die Kürze zur Länge ſich aufſchwingt, was wir als das jambiſche Verhältniß kennen lernten. Und wie bedeutend unterſcheidet ſich die doppelte Wirkung! —

Was hier als wichtig für den richtigen Vortrag einzelner Figuren und Stellen erſcheint, das iſt es noch mehr für die gehörige Ausführung ganzer Tonſtücke. So liegt der bey Fig. 4. T. XVII. mit ihrem Anfange bezeichneten Beeth. Symphonie das trochäiſche Maaß, ſo wie auch jener bey Fig. 2. angegebenen Mozartiſchen im Ganzen zu Grunde. Dafür herrſcht in dem Fig 7. angezeigten Mozart'ſchen Quintett das Jambiſche, wie es die einzelnen Ideen bey a) b) c) f) ff), welche der Tonſetzer bey der Durchführung hauptſächlich benutzte, deutlich beweiſen. Dort tritt alſo die Würde, der feſtere Einſchnitt, die

entſcheidende Kraft in ihrer Einfachheit mehr hervor, hier iſt regeres Leben, reichere Lebendigkeit. Und das zu wiſſen, iſt für den richtigen Vortrag von ſolchen Tonſtücken äußerſt wichtig. Wie läßt ſich ſonſt ein feſtes Bild in die Seele des Hörers legen, wie das vom Tonſetzer aus einer beſondern Seelenanregung, als Verklärung eines eigenen Gemüthszuſtandes gegebene, wieder wahr geſtalten, und ſo zum richtigen Ergreifen vorführen? Wie laſſen ſich ſonſt die von demſelben nothwendig einzumiſchenden Gegenſätze, z. B. der in dem Beyſpiele Fig. 7. bey e) gegebene auffaſſen, und dafür jene die Hauptanregung bezeichnenden Hauptſätze, oder vom Tonſetzer vorzüglich durchgeführten Ideen herausheben? — War es recht, dieſes dem Gutdünken, der etwaigen Beachtung, oder der oft ſo ſeichten Einſicht der Ausführenden anheimzuſtellen, und ſo den Hauptcharakter der herrlichſten Werke oft entſtellen zu laſſen? Man wende hier nicht ein, daß dieß unnöthig ſey, indem ja jede Figur, durch ihr beſtimmtes Taktverhältniß begränzt, nicht wohl anders vorgetragen werden könne. Wurde doch ſchon oben auf den wichtigen Unterſchied hingewieſen, welcher zwiſchen dem nur richtigen Takthalten, Eintheilen — dem äußern unbeſeelten Zeiterfüllen — und dem Beherrſchen des Taktes, und jener in jedem Abſchnitte vorkommenden rythmiſchen Figuren, dem beſeelten Darſtellen dieſer Statt findet. Man betrachte nur das Fig. 11. angeführte Beyſpiel, — den Anfang der tr. Moz. Ouverture — und trage die dort im letzten Achttheile des 2ten Taktes vorkommende Figur ſo — bey den Saiteninſtrumenten mit einem Hinaufſtriche — vor, wie es bey a) bezeichnet iſt, darauf wie es oben bey b) bemerkt wurde. Welch ſchleppender Vortrag im erſten Falle, und ſo ganz der Gemüthsſtimmung des Tonſetzers entgegen, der durch die vorhergehende in einem drängenden Zuge und mit Wachſen der Tonfülle auszuführende Figur das durch die Benutzung der Länge hergeſtellte Kraftgefühl wollte verſtärkt, und mit aller Energie herausgehoben haben, wie es der bey b) bezeichnete Vortrag angibt. Und dieß iſt denn nun auch die Art der Ausführung dieſer Figur in allen gleichen Fällen. So hört man öfter die bey c) vorfindliche Figur der punktirten Noten ſo ausführen, daß nach der auf die vorhergehende punktirte Note folgenden kürzeren eine kleine Pauſe eingeſchoben wird, während dem — in der Regel — nach der punktirten Note ein ſolcher kleiner Abſatz Statt findet, und die folgende kurze ſich ſo raſch als möglich auf die nächſte ſtürzen muß, wie es oben ſchon geſagt, und bey Fig. 8, ſo wie hier

bey d) als von den Saiteninſtrumenten in einem Bogenſtriche auszuführend bezeichnet wurde. Und ſogar bey zarter Darſtellung muß dieſes ſo, aber freylich mild, gegeben werden. Eben ſo würde die langſamere Ausführung der bey e) angezeigten kurzen Note die ganze Figur verderben. Das Sechzehntheil muß in der Schnelle eines Zweyunddreyßig- oder Vierundſechzigtheils, ſo kurz und raſch auf die folgende Note ſtürzend, als möglich, vorgetragen werden, dieß fordert die eigene Bewegung des Innern, welche die heftigſte Anregung energiſcher Erfüllung in dieſer Figur verkörperte. Und ſo muß jede rythmiſche Form mit der in ihr erſcheinenden Lebenseigenheit ergriffen, und mit der dadurch beſtimmten nothwendigen Beſeelung dargeſtellt werden. Dadurch erkennen wir die hohe Bedeutung der Rythmik, wir erwecken das in dieſen ſo manchfaltig umriſſenen Figuren manchfaltig geſtaltete Seelenleben, und geben dem ganzen äußern Gebilde jenen beſeelenden Lebensquell, der dieſe Formen, im Drange ſich zu ergießen, erſchuf, und ſie im Augenblicke des Erzeugens nicht als kalte Zeitmeſſungen behandelte, ſondern das außerdem verfliegende Seelenbild in dieſen beſtimmten Begränzungen der Zeit feſt hielt. Dieſelbe Wärme, die Glut des Innern, die gleiche Wahrheit in der Bezeichnung muß nun der Vortragende beym Ausführen dieſer rythmiſchen Formen wiedergeben, ſonſt iſt er kein Künſtler, ſonſt verſündiget er ſich an dem hohen Geiſte dieſer ewigen Gebilde. Und dahin muß der Lehrer den Schüler führen, ihn auf die tiefe Bedeutung jeder ſolchen Figur, auf das eigene in ihr erſcheinende Leben aufmerkſam machen, ihn mit dem eigenen Geiſte beſeelen, in dem die Ausführung vor ſich gehen muß, und ihn ſo zu der ſo reichlich lohnenden Kraft erheben, gerade in der beſtimmten genauen Darſtellung dieſer Zeitformen die Beſtimmtheit und Kraft ſeines Sprachvermögens entfalten zu können. Werden die Schüler auf dieſe Weiſe unterrichtet, ſo kommen ganz andere Reſultate zum Vorſcheine, als wir ſie bisher kennen lernten. Was bisher beengende Form war, wird herrſchende, und dieß zwar mit einer Kraft, wie wir ſie im Großen als gebietendes Geſetz des ganzen Univerſums erkennen, das nun der Menſch zur Verklärung ſeines individuellen Lebens anwendet. Die beyden Formen, in welchen der muſik. Künſtler bisher hauptſächlich ſein Seelenbild zu entfalten ſtrebte, Harmonie und Melodie werden durch die einſichtsvolle Benutzung des kräftigſten Elementes der Rythmik verſtärkt. Man wird ſich nicht mehr begnügen, nur den Verfolg der

Idee und der Harmonieen zu beobachten, man wird das gerade am meiſten wirkende rythmiſche Bild, ſeine Grundgliederung, die manchfaltig gemiſchten Formen, die Einheit und nothwendige Hauptwirkung der im Ganzen herrſchenden vorzüglichſten rythmiſchen Form, ihre Verbindung mit andern, die Gegenſätze, mit einem Worte die Verklärung des Seelengemäldes im rythmiſchen Gemälde wieder ergreifen, und ſo dem Vortrage eine entſcheidende Wirkung verſchaffen, wie ſie die Alten rühmten, und die Neueren nicht glauben wollten, weil ſie das Ganze — im Allgemeinen — nicht gehörig aufgriffen. Man wird eben ſo, wie man bisher die Ausweichungen in die Nebentonarten nach der Haupttonart bildete, und prüfte, die Entfaltung der verſchiedenen rythmiſchen Formen nach der dem ganzen Seelenbilde zu Grunde liegenden Hauptform der Rythmik bemeſſen, und auch hier eine feſte Richtſchnur ſich ſetzen und befolgen. Und wenn dann bey den Produktionen unſerer Orcheſters und Singchöre dieſes gemeinſame beſeelte Zuſammenwirken, dieſe Einheit bey dem bedeutenden Reichthume der Geſtaltung Statt finden wird, wie werden wir das Große erkennen, welches unſere trefflichen Geiſter uns leiſteten! Welch' herrliche Muſter für ſein eigenes Leiſten mag hier der nicht ſo weit vorgeſchrittene Tonſetzer finden! Wie wird ſich ihm dadurch ein ganz neues Feld eröffnen, das, richtig ergriffen, und mit gehöriger geiſtigen Kraft benutzt, die reichſten intereſſanteſten und ſicherſten Effekte darbietet! Und für die geiſtvolle Behandlung des Kontrapunkts, der oft ſo erbärmlichen Fugen, in welchen nicht ſelten die unrichtige rythmiſche Form der Gegenſätze die Wirkung des Hauptſatzes ganz zerſtört, u. ſ. w. welch reicher Gewinn! Man betrachte das bey Fig. 12. gegebene Beyſpiel aus dem ſchon ſo oft berührten Mozart'ſchen Quintett. Es herrſcht hier deutlich, wie es ſchon oben geſagt ward, das jambiſche Verhältniß. Der regere Aufſchwung, die reichere Lebendigkeit iſt ſein Charakter. Und wie wahr ſpricht ſich dieſer hier aus! Welche Erhebung, welcher beſeelende Drang iſt ſchon allein in der Figur des Baſſes, welche Mozart aus der bey f) ff) und g) Fig. 7. T. XVII. gegebenen Idee bildete, beſonders, wenn der Vortragende im vollen Seelenerguſſe ſich mit Leichtigkeit bis zur punktirten halben Note — vorzüglich von dem vorhergehenden Viertheile an — aufſchwingt, hier gleichſam ruht, dieſen Ton mit aller Kraft accentuirt, und dieſen Seelenſchwung immer

mehr verſtärkt, je länger ſich dieſe Figur fortſetzt, wie es die Steigerung der Geſangform, immer um einen Ton höher, deutlich angibt. Wenn nun die andern Stimmen in gleich lebendiger Anregung ihre Sätze ausführen; die erſte Viola das erſte Viertheil ſchon mit vieler Seelenbewegung ergreift, und dieſen Schwung bey der Ausführung der ganzen Figur beybehält, beſonders die kleine Stelle recht lebendig heraushebt; die zweyte Violine dieſelbe Seelenregung der erſten Viola aufnimmt, und mit gleicher Wärme verfolgt; die zweyte Viola ihren kleinen Satz, der ſo wahr eine Bekräftigung, eine Beſtätigung der von den übrigen Stimmen angeführten Ideen ausſpricht, mit dieſer Wahrheit gibt; und die erſte Violine den kräftigen Aufſchwung des Baſſes mit gleicher Seelenfülle, mit gleicher Schwungkraft beantwortet — welches ſchöne Seelengebilde, welch' intereſſante Entwicklung der bedeutendſten Ideen, welch große Lebendigkeit, welch wahre Darſtellung des jambiſchen Verhältniſſes entfaltet ſich hier! — Es ſind nun keine todten rythmiſchen Formen mehr, welche, der ſtrengen Takteintheilung gemäß, die Vortragenden darſtellen; ſie ſind das belebte Organ, worin ſich die Gemüthsregung, feſt umriſſen, verkündet. Und das iſt es, was gegenwärtig nur die lebendigeren, kraftvollen Geiſter verſtehen, womit auch ſie ſo Vieles bewirken, und was allgemein in die muſik. Praxis aufgenommen werden muß, wenn die Muſik, als Tonſprache, leiſten ſoll, was ſie kann und ſollte. Und dieſes unterſcheidet ſich von dem todten Mechanismus des Takthaltens, wie der beſeelte Körper von dem lebenloſen Gebäude des Menſchen.

Was bisher entwickelt wurde, bezieht ſich auf das Verhältniß der einfach vortretenden Länge oder Kürze. Es können aber auch mehrere Kürzen oder Längen mit einander verbunden ſeyn, wodurch der oben entwickelte Charakter in beyden Fällen mehr Beſtätigung und Verſtärkung erhält. So iſt dieß bey dem Fig. 13. mit ſeinem Anfange bezeichneten Finale eines der muſterhaften dem großen Haydn gewidmeten 6 Mozartiſchen Violinquartette. Da treten der Länge zwey Kürzen vor — das Maaß des Anapäſt, eines eigenen Wortfußes — wodurch ſich nothwendiger Weiſe die Lebendigkeit ſteigert, und die Kraft, wie es noch erörtert wird, im Gegenſatze deſto bedeutender ſich heraushebt. Und dieſe Form liegt nicht allein dem Thema bey a) zu Grunde, ſondern allen übrigen vorzüglichen Ideen, z. B. jener gleichſam den zweyten Satz des Thema bildenden bey b), den Fig. 14.

und Fig. 15. gegebenen, dem Quintengeſange Fig. 16., dem kleinen Satze bey c), welchen der Meiſter zur Entfaltung ſeines Seelenbildes ſo trefflich zu benutzen, beſonders im Anfange des zweyten Theils ſo ſchön mit ſeinem Hauptſatze zu verbinden, und daraus, ſowohl im milden, als kräftigen Charakter, die intereſſanteſte Geſtaltung zu entwickeln weiß. Sogar in der das lebensvolle heitere Bild ſeines Gemüthes ſo wahr bezeichnenden Paſſage, wovon der Anfang bey Fig. 17. ſteht, herrſcht dieſelbe rythmiſche Form. Muß nicht auf eine ſolche Weiſe ein gleich feſtes Bild der Seele des Hörers eingedrückt werden? Charakteriſirt ſich nicht hier der große Geiſt durch die Wahrheit, Einfachheit und Feſtigkeit der rythmiſchen Grundzeichnung, deren Wirkung unmöglich zweifelhaft seyn kann, wie es oben ſo genau erörtert ward? —

Auch drey, vier, und noch mehr Kürzen laſſen ſich verbinden, wodurch nothwendiger Weiſe der Aufſchwung immer bedeutender, ſomit — gleichſam wie bey einem Hebel im Phyſiſchen — die im Abſchwunge in der Länge angeſchlagene Kraft ſtets mehr verſtärkt wird. Und hier ſtünden wir an einem Punkte, welcher für den richtigen muſik. Vortrag der genaueſten Berückſichtigung werth iſt; denn gerade unſere Takteintheilung, ſowie die daraus abgeleitete Regel, daß man die guten Takttheile herausheben müſſe, ſetzt uns in den nicht ſeltenen Fall, hier fehlen zu müſſen. Man betrachte das bey Fig. 20. gegebene Beyſpiel. Wird dieſes ſo vorgetragen, daß man das erſte g, als auf das gute Takttheil fallend, beſonders accentuirt, ſo mag der äußeren Takterfüllung ein Genüge geſchehen ſeyn, aber der eigenen Richtung der ſchaffenden Kraft bey ihrem Bilden iſt durchaus nicht entſprochen. Denn die vier erſten Noten ſind nur Aufſchwung, das, was man, beym Anfange eines Stückes vorkommend, den Aufſchlag zu nennen pflegt. Alle dieſe Noten müſſen daher weit leichter vorgetragen, mit einer Art von Aufſchwung gehoben werden, damit die ganze Kraft des Abſchwunges ſich in dem e verbinde. Derſelbe Fall iſt mit den folgenden fünf Noten, welche alle ſo zu geben ſind, daß man den noch im unbefriedigenden Schwunge begriffenen Seelendrang fühlt, welcher erſt beym c und g des folgenden zweyten Taktes ſeinen Ruhepunkt findet, wie es genau bezeichnet iſt. Derſelbe Fall iſt bey Fig. 21. Noch mehr tritt dieſe Regel bey Fig. 22. hervor. Alle in dem erſten Takte angezeigten Noten müſſen verhältnißmäßig leichter, im beſtändigen Wachſen — wodurch

ſich der ſteigende Seelendrang verkündet — mit ſtets vermehrter Schwungkraft ausgeführt werden, damit das in dieſe Formen gelegte Seelenbild wieder erſcheinen könne. Hier verſchwindet alſo gleichſam in der Berückſichtigung des Ganzen — der Eigenheit des ſich ergießenden Seelendranges — die Beachtung des Einzelnen, der guten oder ſchlechten Takttheile. Und dieß iſt nicht allein im Anfange, ſondern auch in dem Verfolg eines Stückes zu beobachten. Sogar die Vernachläßigung des beſten Takttheiles, das flüchtige Hinwegeilen über daſſelbe und Verweilen auf dem geringeren kann durch dieſe Art des geiſtigen Hinſchwunges gegeben ſeyn, wie es Fig. 23. deutlich zeigt. Entgegengeſetzt iſt der Fall bey Fig. 24; wo jedoch auch der hier vorfindliche Hinſchwung, der ſtets mit einem leicht beflügelten Drängen auszuführen iſt, genau berückſichtiget werden muß. Sogar mehrere Täkte hindurch kann dieſer Aufſchwung ſich forterſtrecken, wie es deutlich an dem bey Fig. 25 angeführten Beyſpiele zu erſehen iſt, wo alle Noten vom zweyten $\underline{\underline{c}}$ an bis zum $\underline{\underline{d}}$ des dritten Taktes in ſtets erhobenerem Hinſchwunge vorzutragen ſind, und alles Schwere, was auf einen Ruhepunkt der erregten Seelenſchwingungen hindeuten könnte, vermieden werden muß, damit in dieſer Figur des ſchaffenden Künſtlers eigene Seelenbewegung hervortrete. Und dieß trifft bey den bisher entwickelten einfachen Grundbezeichnungen ſowie bey Paſſagen ein. Man betrachte in dieſer Hinſicht die Beyſpiele Fig. 27. und 26. In dem erſten ſchwingt ſich das angeregte Gemüth im ſteigenden Drange bis zur erſten Note des zweyten, und von hier wieder bis zur erſten des dritten Taktes, während, dem in der erſten Figur herrſchenden trochäiſchen Maaß gemäß, die erſte Note herausgehoben, etwas über den wahren Zeitwerth angehalten werden muß, und die vier folgenden Töne in der Verminderung der Tonfülle gleichſam verſchwinden. In dem 2ten Beyſpiele ſind dieſelben Figuren zuerſt in der Kraft des Abſchwunges und dann in dem Drange des Aufſchwunges gegeben, wodurch der Schüler über die Eigenheit dieſer doppelten Form, und die verſchiedene Seelenbewegung beym richtigen Geſtalten derſelben ganz deutlich werden muß.

Aber mit dieſer Schwungkraft kann ſich auch noch eine Schnellkraft verbinden, wodurch die Formen immer wieder einen eigenen Charakter erhalten. Man vergleiche nur die Beyſpiele Fig. 18. und 19. Bey jenem herrſcht

die einfache Schwungkraft durch drey vorantretende Kürzen: bey dieſem iſt zwar dieſelbe Eigenheit des Hinſchwunges im Ganzen der Zeiterfüllung; aber die hier vorkommenden Figuren ſind noch durch eine eigene mit der Schwungkraft verbundene Schnellkraft erzeugt. Und dieſe letztere muß in allen dieſen Fällen den Vortrag beſeelen, weil ſonſt alle dieſe Formen nicht gehörig ins Licht treten. So iſt dieß nicht allein bei punktirten Figuren der Fall, z. B. Fig. 19, 20, 21, 22 und 28, ſondern auch bey allen jenen, worin ſich dieſe eigene Schnellkraft des ſchaffenden Künſtlers in der äußern Form ausſpricht, z. B. Fig. 23, 24 und vorzüglich 25. Werden nun dieſe Figuren nicht mit dieſer nothwendigen innern Kraft des feſteren Heraushebens gegeben, wie läßt ſich ein richtiger Vortrag denken! Wenn ſtatt dieſer Spannkraft der Seele, aus welcher die erwähnte Schwung- und Schnellkraft fließt, ein träges, laues Weſen dieſe Formen ſo ſchläfrig, ſo matt und todt gibt; wenn blos regelrecht im Takte geſpielt wird, wie man es nur zu häufig hört, wie läßt ſich hier an ein Vorführen der in den Kunſtwerken ausgeprägten ſchönen Seelenbilder denken! Man betrachte die bey Fig. 29 und 30 gegebenen Beyſpiele. Hebt nicht ein begeiſterter Schwung die bey a) angegebenen Figuren in die Höhe, — wie es als zugebend angezeigt wurde — fühlen wir alſo nicht die Schwungkraft der Seele bey der Ausführung dieſer Stellen, die die äußern Formen beherrſchende und beſeelende Kraft des Darſtellenden, was hat denn der Vortragende geleiſtet! Doch nicht etwas Künſtleriſches? Iſt es denn noch nicht Zeit, allgemein das kalte Abſpielen der Noten zu verwerfen, und der die äußern Formen geſtaltenden Bildungskraft des Menſchen die wahre Würdigung zufließen zu laſſen? — Bey Fig. 29 lit. b) iſt die Schwung- mit der Schnellkraft verbunden. Da werden die erſten geſchliffenen Noten etwas länger gehalten, theils, weil auf das gute Takttheil die Accentuation fällt, hauptſächlich aber, damit ſich der in den zwey erſten Noten gegebene Gegenſatz der bindenden Schwungkraft gegen die in den zwey letzten vorfindliche ſchnellende heraushebe. Daher müſſen dieſe Töne feſt, leicht, mit drängendem Hinſchwung zu dem folgenden Viertheile vorgetragen werden. Dieſer Hinſchwung erhält nothwendiger Weiſe bedeutende Verſtärkung, wenn man dieſe Stelle, wie es bey c) angezeigt iſt, ausführt. Noch mehr Schnellkraft im Hinſchwunge erfordert die rich-

tige lit. d) vorfindliche Darſtellung des Beyſpieles Fig. 30. Die einzelnen Töne werden immer feſter, und wo möglich voller herausgehoben, je mehr ſich der drängende Seelenſchwung ergießt. Dergleichen Stellen kommen häufig, aufwärts ſteigend, wie hier, oder auch ſich abwärts bewegend, wie lit. f) vor, und werden, beſonders bey den Saiteninſtrumenten, gerne staccato gegeben, wovon oben S. 93 das Nähere geſagt wurde. Uebrigens mag die Darſtellung dieſer Figuren im härteren oder gelinderen Abſtoßen, oder auch im verſchiedenartigen Schleifen geſchehen — der den Hinſchwung charakteriſirende Seelendrang muß immer bey dem Vortragenden vorhanden ſeyn, damit dieſe Figur die eigene Belebung erhalte, es müßte denn vom Tonſetzer anders bezeichnet ſeyn. Und ſelbſt hier mag der gebildete Lehrer noch entſcheiden, was beſſer ſey; denn gibt es nicht auch ungebildete Tonſetzer genug? Oft wird auch dieſe Form fortgeſetzt, wie es bey g) angegeben iſt, wobey nothwendiger Weiſe dieſelbe Berückſichtigung eintrifft.

Die bisher gegebenen Beyſpiele und Erläuterungen ſind für die gehörige Anweiſung des Schülers im Vortrage äußerſt wichtig. Hat der Lehrer ſie mit Ernſt und Seele dem Letztern eingeübt; hat er ſein Inneres mit dieſer Schwungkraft erhoben; hat er durch eigenen beſeelten Vortrag, in wetteifernder Abwechslung mit jenem, ihn mit dieſer Spannkraft erfüllt; ſeiner vorigen Beengung dieſe frey geſtaltende Ausdehnung gegeben; hat er ihm gezeigt, wie dieſe bey jeder geiſtigen Bildung nothwendige Spannkraft ſich in dem Auf- und Abſchwung — im jambiſchen oder trochäiſchen Verhältniſſe — verkündet; wie in beyden die Schwungkraft bindend — ſchleifend contractiv — oder ſchnellend — ſtoßend expansiv — ſeyn kann; wie Alles dieſes durch die eigene beſeelende Kraft des Innern erſt Leben, Bedeutung, Aufnahme zur Kunſtdarſtellung erhält: ſo muß ſein Blick über den richtigen Vortrag aller dieſer Formen ſich erhellt haben, er muß das in ihnen erſcheinende Leben deutlich erkennen, er muß es fühlen, und zu geſtalten ſich bemühen. Und nun wird ihm die ganze Lehre der Artikulation, und die aus dieſer ſich ableitende Art des Vortrages der verſchiedenen Paſſagen aller Art klar vor Augen liegen. Er wird ſich nun näher die Gründe der verſchiedenen Wirkung zu entziffern im Stande ſeyn, welche der manchfaltige mit ihm bereits eingeübte Vortrag der oben angegebenen Paſſagen aller

Art erzeugte, und erzeugen mußte, und iſt ſo für die weiter unten folgende Entwicklung dieſer wichtigen Lehre gehörig vorbereitet. *)

Wie die Kürze vortreten könne, iſt bereits in ſo weit entwickelt, daß Lehrer und Schüler ſich ſelbſt alle hier einſchlagenden Fälle erklären und eine richtige Ausführung geben können. Es kann aber auch die Länge vorherrſchen, und dieß in einfachen Grundbezeichnungen, ſo wie in den reicheren Geſtaltungsformen z. B. den Paſſagen. Und hier iſt beſonders darauf zu ſehen, daß 1) die Figuren mit jener der Länge zukommenden feſteren Beſtimmung herausgehoben werden; 2) iſt zu beachten, ob ſich damit nicht noch ein eigener Hinſchwung des Gemüthes verbinde. Was nun den erſten Punkt betrifft, ſo wird der Lehrer den Schüler bald mit jener beſtimmten Kraft im feſteren Anſchlage beſeelen, wodurch ſich dieſer Charakter heraushebt. Wurde doch dieſes ſchon oben T. VIII. Fig. 2. mit dem Schüler eingeübt. Zur Verdeutlichung dieſes wichtigen Punktes nehme der Lehrer das dort gegebene Beyſpiel wieder mit demſelben durch. Bey a) und b) herrſcht die Länge, und zwar im erſten Takte

*) Es mag in vielen Fällen gut ſeyn, wenn der Lehrer nun wiederholt mehrere der oben angeführten Paſſagen von dem Schüler auf manchfaltige Weiſe vortragen, und ſich die Gründe der dadurch hervorgehenden verſchiedenen Wirkung nach den nun gegebenen Anſichten von demſelben zergliedern läßt. Der wahre Künſtler gibt Alles mit Nothwendigkeit, und was als freies Spiel der Phantaſie erſcheint, iſt durch die hohe Beſonnenheit des Geiſtes, durch deſſen regelnde Kraft als weſentliches Glied in die ganze Geſtaltung verflochten. Jede Art des Schleifens und Stoßens, das kleinſte Tonelement iſt eben ſo im Ganzen ſeiner Darſtellung bedingt, wie jedes Erzeugniß im Ganzen des Univerſums. Die genauere Einſicht davon bildet den Kenner, und die Kunſt der richtigen Anwendung aller dieſer Geſtaltungsformen zum Ausprägen eines ſchönen Seelenbildes macht den Künſtler. Es iſt ſomit nicht genug, daß der ſchaffende Künſtler wiſſe, was er ſoll, ſondern auch wie er es zu geben habe. Daher iſt jede Form ſo nothwendig geſetzt. Und dieſes Einbilden des Seelenlebens in die äußern Formen muß Jener erkannt haben, welcher aus dieſen Formen das in ihnen ſchlummernde Leben wieder erwecken, und zur begeiſternden Anſchauung vorführen will. Auf die angegebene Weiſe wird dieß nun bey dem Schüler erreicht. Er lernt das in dieſen manchfaltigen Tonformen erſcheinende verſchiedene Leben finden; nirgends etwas Todtes, überall nur warmes Leben erblickend nimmt er dieſes in ſich auf, und ſo, ſelbſt durchaus lebendig, weiß er allem ſeinen Leiſten dieſe Beſeelung einzuflößen — er wird Künſtler, würdiger Herrſcher über die ihm zu Gebote ſtehenden Darſtellungsmittel.

die verdoppelte — was man in der Verskunſt den Spondeus nennt — vor, daher der dort bezeichnete feſte Anſchlag einer jeden Note. Dieſer Anſchlag muß nun bey den längeren Noten mit zugleich unterhaltener Tonfülle verbunden ſeyn, — die ſchwächere Betonung der zweyten Länge würde ſich zu ſehr dem trochäiſchen Maaße nähern — damit das durch dieſe Längen auf dieſe Weiſe ſich verkündende Seelenleben wieder erſcheine. Und dieſe Tonfülle wird beym forte, ſfmo u. ſ. w. ein bedeutendes Maaß vollen Seelendranges in ſich haben, beym p. pp. überhaupt bey den milderen Gemüthszuſtänden ein angehaltenes Zerſetzen dieſer Gefühle mit ſich führen, und nur bey lebendigeren Seelenzuſtänden dieſe Fülle dem nothwendigen feſteren Herausheben der Rythmik opfern, in ſo weit es dieſe fordert, um das Gefühl regerer Lebensbewegung durch den Gegenſatz zwiſchen Länge und Kürze ſo recht hervortreten zu laſſen. Als Beyſpiel für den erſten Fall mag, nebſt dem Gegebenen, der 15, 16, 17 und 18te Takt, für den zweyten mögen die Täkte 19, 20, 21 und 22, und für den dritten jene 38, 39, 40, 41, 42 und 43 dienen, obwohl ſich das Letztere im $\frac{6}{8}$ und raſchen $\frac{2}{4}$ noch beſſer darſtellen läßt. Der Verf. glaubt auch hier wieder auf die durch irrige Anſicht und unrichtige Behandlung der guten und ſchlechten TaktTheile hergeſtellte gewöhnlich ſo fehlerhafte Ausführung aufmerkſam machen zu müſſen. Anſtatt nämlich jede Länge als ſolche mit gleich feſtem Anſchlage und vollem Aushalten zu geben, wie z. B. in dem gegenwärtigen Falle das c und g bey a), ſo hebt man häufig die erſte, als auf die beſſere Takthälfte fallend, heraus, die zweyte, als der ſchlechteren Takthälfte zugehörig, betont man ſchwächer, ſchlägt ſie nicht ſo feſt an wie die erſte, und verwandelt ſonach das ſpondeiſche Maaß — von zwey gleich langen Tonfüßen — in das trochäiſche, wo nach der Länge eine Kürze folgt. Dadurch wird aber nicht nur der ganze Sinn des Tonſetzers verdorben, ſein Seelenbild ganz anders geſtaltet, ſondern es müſſen auch — nachdem dieſe Gewohnheit ziemlich allgemein geworden iſt, und von den Lehrern und Muſikdirektoren dieſer wichtige doppelte Fall ſo oft nicht unterſchieden wird — die trefflichſten Werke durch ſchlechten Vortrag verunſtaltet werden. Hiedurch mag es nun wieder neuerdings beſtätiget ſeyn, wie die bloße Takteintheilung und das durch dieſe hergeſtellte Verhältniß zwiſchen guten und ſchlechten Takttheilen, ſo wie die nur hierauf ſich fußende Vortragsweiſe durchaus nicht für eine richtige Darſtellung genügen können, ſondern wie man

immer das in die rythmiſchen Formen eingeprägte Seelenbild zu betrachten habe. Was entbehrt nicht die ganze muſik. Praxis durch die Verwiſchung des angegebenen Unterſchiedes! —

So wie zwey, ſo können auch drey und mehrere Längen verbunden ſeyn. Ein ſolcher Fall iſt Fig. 31. T. XVIII. wo durch die Verbindung mehrerer aufeinander folgenden Längen nicht allein viele Feierlichkeit ſich erzeugt, ſondern auch bey kräftiger Ausführung, und wenn, wie es angezeigt iſt, jede Note feſt angeſchlagen und mit Tonfülle unterhalten wird, ſich eine große Spannkraft des Gemüthes entfaltet. Schon die Melodie gibt ſteigenden Jubel, der ſich vorzüglich lebendig ausſpricht, wenn die zwey verbundenen halben Noten bey k) mit Begeiſterung angeſchlagen, mit Fülle unterhalten werden, und ſich dann die Seele bewegt zum c aufſchwingt. Der Lehrer übe dieſes Beyſpiel mit dem Schüler, bis er ihn ſo ganz mit dieſem drängenden Strom kräftiger Gefühle erfüllt bemerkt, und ſuche immer den vollen Erguß ſeines Innern zu beleben, und zu ſteigern. Er ſpreche ihm Muth ein, eifere ihn durch ſein eigenes beſeeltes Vorſpielen an, treibe ihn — wenn man ſo ſagen darf — immer mehr in das Feuer, bis ſein ganzes Weſen von dieſer kräftigen Flamme durchdrungen iſt. Hat er vorher durch eine gleich ernſte anhaltende Uebung das in den Kürzen erſcheinende bewegte rege Leben der Gefühle empfunden, in ſein Seelenleben aufgenommen, und dieſes bey allen dieſen rythmiſchen Tonformen wieder geſtalten gelernt, ſo lerne er nun die Kraft, Würde, energiſche Fülle, das Maaß der gewaltigen Spannkraft fühlen, und in den äußern Figuren wiedergeben, was den Längen und ihrer möglichen manchfaltigen Verbindung in den verſchiedenen rythmiſchen Figuren vom Tonſetzer eingebildet wurde. — Iſt der Schüler hierin geübt, ſo laſſe er ihn auch das Beyſpiel Fig. 32. vortragen. Hier ſind drey Längen verbunden, und zwar im erſten Takte bey a) zwey gleiche, im zweyten bey aa) wieder eine, — wozu auch die zwey von der Länge gleichſam verſchlungenen Sechzehntheile gehören — worauf das c als Viertheil, obgleich auf einen guten Takttheil fallend, doch gegen die vorige Figur als kurz erſcheint, wozu die nothwendiger Weiſe ſchwächere Betonung und Accentuation hier, wie bey der Ausführung der rythmiſchen Figuren überhaupt, Vieles beyträgt. Jede Länge muß nun, wie es bisher erörtert wurde, feſt angeſchlagen und mit Tonfülle unterhalten werden, ſomit das c g und e; aber

hier trifft noch der oben ſchon berührte zweyte Fall ein, wo ſich mit dieſer Art der Darſtellung noch ein eigener Hinſchwung des Gemüthes verbindet. Dieſer erſtreckt ſich von der erſten Note c durch g bis zum e bey aa). Dieſer Hinſchwung macht, daß die letzte Note e am meiſten herausgehoben werden muß; daß ferner, ſelbſt bey dem feſten Anſchlage und dem vollen Aushalten einer jeden einzelnen Note, doch das noch nicht befriedigte Gemüth muß empfunden werden, wie es ſich bey jeder Note in dem Beyſpiele Fig. 31. ergießen konnte. So wie daher oben ein Hinſchwung durch Kürzen zur Kraft vorkam, ſo ſchwingt ſich hier die Seele durch die Kraft zum vollſten Punkt des energiſchen Ausſtrömens. Und dieſer Fall kömmt nicht ſelten vor; wird zwar in der Regel nicht beachtet, iſt aber für eine richtige Ausführung äußerſt wichtig. Der Verf., der noch ſo viel Wichtiges über den Vortrag zu ſagen hat, muß ſich beſchränken, und will durch dieſes Beyſpiel auf alle ähnlichen Fälle aufmerkſam gemacht haben, wo ein Hinſchwung durch die Kraft zur Kraft Statt findet. Zugleich mag dieſes Beyſpiel dazu dienen, darauf hinzuweiſen, wie die Accentuation der Länge durch die Vorzeichnung von f. ff. p. pp. verſtärkt oder gemildert wird. So iſt der Gedanke bey bb) energiſch, bey c) mild und bey d) ganz zart zu accentuiren. Beyſpiele hierüber liefert Fig. 2. Tab. VIII. in Menge, welche auch bereits ſchon oben ſo genau zergliedert wurden, und nun mit Vortheil wiederholt mit dem Schüler durchzuüben ſind, nachdem er itzt den Geiſt der rythmiſchen Formen überhaupt genauer und ganz gründlich kennt. Bey den erwähnten Stellen kann man ſich auch doppelter Vortragsweiſe bedienen, jener bey aa), wo alle Noten in einem Strome des Erguſſes verbunden werden, oder der bey bb) wo man die drey erſten Noten zuſammen ſchleift. Wollte man das 3te Viertheil mehr herausheben, ſo könnte man auch nach dem e bey aa) abſetzen, und die zwey folgenden Sechzehntheile, im jambiſchen Hinſchwung, auf das dritte Viertheil c ſich ſtürzen laſſen.

Dieſes feſte Herausheben der Längen macht vorzüglich bey Orcheſtern eine gute Wirkung, wenn die Bogeninſtrumentiſten jede Länge mit abgeſetztem und zwey, dreymal oder auch noch öfter nacheinander wiederholtem Herabſtriche ausführen, je nachdem mehr oder weniger Längen aufeinander folgen. Ein ſolcher Fall iſt Fig. 2. T. XVII., wo die erſte Note d mit feſtem Herabſtriche angeſchlagen, mit aller Tonfülle ausgehalten, und das darauf folgende d wieder mit dem Herabſtriche eben

ſo herausgehoben und vorgetragen wird. Ein ähnlicher Fall iſt Fig. 1. T. XIX., wo bey jeder Note der Herabſtrich neuerdings anzuwenden iſt, wenn die durch die angegebenen Längen bezeichnete Fülle energiſcher Gemüthsregung wieder erſcheinen ſoll. Kommen ſolche Stellen im forte vor, ſo iſt das Beyſetzen des fz ganz überflüſſig; denn der feſte Anſchlag liegt ſchon in der Bezeichnung durch Längen. Sogar beym p. findet dieſe Vortragsweiſe hie und da ihre Anwendung, worüber der Charakter der Stelle entſcheiden muß. Doch iſt bey dieſen Fällen auch das Tempo zu berückſichtigen, welches, bey ſehr raſcher Bewegung, oft dieſes erneuerte Abſetzen nicht erlaubt. Auch müſſen die tüchtigen Geiger im Stande ſeyn, durch den Hinaufſtrich beynahe denſelben kräftigen Anſchlag der Länge, dieſelbe feſte Accentuation zu geben, welche dem Herunterſtriche beſonders eigen iſt. Ein ſolcher Fall iſt Fig. 2. angegeben. Geübte Geiger werden die vier erſten Viertheile leicht mit dem jedesmal erneuerten Herabſtriche geben, was eine treffliche Wirkung erzeugt; aber auch mit wechſelndem Ab- und Aufſtriche laſſen ſich dieſe gut ausführen, was ohnehin vom 3ten Takte an bey allen Noten geſchieht, weil das Ganze ſonſt zu ſteif würde. Aber ſehr ſcharf müſſen die einzelnen Töne herausgehoben, und alle als Längen mit kräftigſter Beſtimmung accentuirt werden, ſo, daß man keinen Gegenſatz von Länge oder Kürze bemerkt. — Dieſes Geſetz der vorherrſchenden Länge iſt ſo entſcheidend, daß ſogar das gute Takttheil mit ſeiner nothwendigen feſten Accentuation aufgeopfert wird, um die Kraft der Länge deſto mehr hervortreten zu laſſen. Der ſo häufig vorkommende Fall bey Fig. 3. beſtätiget dieſes. Da wird denn die erſte Note nicht allein kurz, ſondern auch noch ſchwächer accentuirt und betont gegeben, damit der feſte volle Angriff der Länge das Bild energiſcher Seelenanregung ſo ganz erſcheinen laſſe, was nun wieder den oben ausgeſprochenen Grundſatz beſtätiget. Daher geben auch die Geiger die erſte Note in dieſem Falle mit dem Hinaufſtriche, um die Kraft des Herunterſtriches für die richtige Darſtellung der Länge benutzen zu können. Alles alſo entſcheidet der in der rythmiſchen Figur ausgeprägte Charakter der eigenen Gemüthsbewegung, zu deſſen Verklärung ſich der Tonſetzer am beſten der rythmiſchen Formen, und zur Bildung dieſer der Längen und Kürzen und ihrer verſchiedenen Verbindung bedient. In der richtigen Benutzung dieſer liegt die Kunſt des feſten Umriſſes der gemüthlichen Anregungen; in ihrer reichen intereſſanten Miſchung die Kunſt der Geſtaltung eines reichen Seelenlebens; und beydes muß der Vortragende ganz ergriffen haben,

wenn er eine richtige Darſtellung liefern will. Dazu wird, in Hinſicht der einfachen Grundbezeichnungen, bey einem fleißigen Studium und ſeelenvollen Einüben der gegebenen Anſichten und Beyſpiele die bisherige Erörterung führen, deren ausgedehntere Anwendung billig dem regen Eifer des Lehrers und Schülers überlaſſen bleiben muß. — Was nun bisher von den einfachen Grundbezeichnungen galt, dieß findet nothwendiger Weiſe ſeine volle Anwendung bey den Manieren und Paſſagen, welche ja nur reichere Entfaltungen jener ſind, wie es ſchon oben gezeigt wurde. So könnten z. B. bey Fig. 32. T. XVIII. auf dem c g und e drey Triller angezeigt ſeyn; würde ihre Ausführung nicht nach den oben gegebenen Anſichten geſchehen müſſen? Daſſelbe könnte bey bb) c) und d) der Fall ſeyn; und nicht allein mit dieſer, ſondern mit jeder andern paſſenden Manier. So ſind die einfachen Grundbezeichnungen bey Fig. 31. auf gleiche Weiſe, wie es Fig. 4. T. XIX. in den zwey erſten Täkten angezeigt iſt, durch Paſſagen zu geben. So iſt der jambiſche Aufſchwung Fig. 19. T. XVIII., der trochäiſche Abſchwung Fig. 32. bey bb) wie Fig. 5 und 6. T. XIX. in der Form von Rouladen auszuführen, wobey im letzten Beyſpiele das c eben ſo kräftig wie oben das b anzuſchlagen, und ſo lange mit aller Fülle auszuhalten iſt, als es nur immer der Zeitwerth erlaubt. Und aus dieſen wenigen Beyſpielen mag der Schüler entnehmen, wie bey dem Vortrage der Manieren und Paſſagen durchaus dieſelben Grundſätze zu beachten ſind, die für die richtige Geſtaltung der einfachen Grundbezeichnungen bisher gegeben wurden. Es iſt dieſelbe Spannkraft der Seele, die ſich in bindender und ſchnellender Schwungkraft in dieſen Formen, nur noch reicher entwickelt; es iſt dieſelbe Miſchung der durch vorherrſchende Längen ſich verkündenden Würde, energiſchen Fülle u. ſ. w. des durch vortretende Kürzen erſcheinenenden bewegteren Lebens. Und ſo wie der ſchaffende Künſtler die rythmiſchen Formen in den einfachen Grundbezeichnungen gehörig anzuordnen und zu verbinden verſtehen muß, ſo iſt es auch bey dieſen reicheren Geſtaltungsformen, was nothwendiger Weiſe Jener genau zu ſtudiren hat, der richtig vortragen will. Um dieſes dem Schüler recht deutlich zu machen, mag ſich der Lehrer der oben gegebenen verſchiedenen Paſſagen bedienen, ſie bald mit vorherrſchender Länge geben laſſen, — durch feſtere Accentuation der guten Takttheile, längeren Hinſchwung, das Verbinden mehrerer Noten in einem feſt angeſchlagenen Striche bey Geigeninſtrumenten u. ſ. w. — bald auch wieder viele Kürzen einmiſchen, und dann denſelben um die

Gründe der verſchiedenen Wirkung befragen. Auch mag er ſich anderer Muſikalien zu dieſem Zwecke bedienen, und ſo dieſe Materie ſo lange mit jenem durchnehmen, bis er deutlich geworden, gehörig beſeelt, ſonach zum richtigen Auffaſſen und Darſtellen dieſer Formen ſo vorbereitet iſt, wie er es ſeyn muß. Sehr vielen Vorſchub hiebey mag er gewinnen, wenn er ihn die verſchiedenen Paſſagen auf die zu Grunde liegende einfache Geſangform zurückführen läßt. Dieſe wird ihm am ſicherſten die Art der Ausführung beſtimmen, wie es ſchon oben durch die Beyſpiele Fig. 13, 14, 15, 16, 17 T. XI., und Fig. 4, 5 und 6. T. XIX. erklärt wurde, welche letztere nur reiche Geſtaltungen des einfachen Grundgeſanges Fig. 31, 19 und 32. bey bb) T. XVIII. ſind, wie es bereits oben erörtert wurde. Mehrere Beyſpiele hierüber kommen in der Lehre von den willkührlichen Auszierungen vor, die der Lehrer hier benutzen, dadurch den Schüler ganz klar, und zum richtigen Vortrag jeder Paſſage tüchtig machen kann. Zugleich dient dieſes dazu, um ihn in den Stand zu ſetzen, jede Paſſage nach dem Grundgeſange verändern, und ſich ſo in ſchwierigen Fällen ſelbſt helfen zu können, ohne dem Sinne des Tonſetzers zu widerſprechen. Dadurch iſt es ſogar unmöglich gemacht, daß derſelbe noch eine Paſſage geiſtlos, ohne Bedeutung vortragen kann, was ja unſere beſtändige Rückſicht bey der Behandlung aller Materien war. *)

*) Sollte der Lehrer ſeinen Schüler in der geiſtigen Auffaſſung des rythmiſchen Theiles noch nicht genug feſt und geübt finden, was ihm ja deſſen beſtimmter reichgeſtaltender oder ſchwankender leerer Vortrag deutlich genug zeigen wird: ſo kann er ſich des folgenden Mittels bedienen, das überhaupt zum Erlangen einer klaren Einſicht in dieſe wichtige Materie, und zur geiſtvollen Uebung hierin führt. Er nehme irgend ein Tonſtück, worin eine manchfaltige Benutzung der rythmiſchen Formen zur reichen Geſtaltung von Seite des Tonſetzers Statt findet, z. B. feſte Accentuation der Längen, beſtimmter Abſchwung, manchfaltiger Hinſchwung u. ſ. w. wo ſonach der Schüler nicht blos nach guten und ſchlechten Takttheilen eintheilet, ſondern eine höhere Rückſicht den verſchiedenen Vortrag dieſer leitet und regelt. Als Beyſpiel, wie dieß überhaupt anzugreifen iſt, gibt der Verf. einige Stellen aus einer Haydnſchen Symphonie, und zwar den Geſang Fig, 15. T. XIX. in der oberſten Zeile, und deſſen Begleitung in der untern, die rythmiſche Auflöſung von Beydem bey Fig. 16. in dem zweyten Linienſyſteme — in der obern Zeile den Rythmus des Hauptgeſanges, und in der untern jenen der Begleitung. Doch iſt das Beyſetzen der Begleitung in andern Fällen nicht nothwendig, und der Verf. hatte nur hier ſeine beſondere Abſicht. Es iſt ſchon genug in die eine Zeile den zu rythmiſirenden Geſang und in die andere die Auflöſung dieſes in die bloßen rythmiſchen Formen zu ſchreiben. Dieſes Beyſpiel mag der Lehrer nun nach den bereits oben erör-

Nur noch einen einzigen Fall will der Verf. hier bemerken, der häufig ſo ſehr verſäumt wird. Schon oben S. 112. wurde gezeigt, daß die längere — als weſentliches Taktglied eingeſchaltete — Vorſchlags-Note mehr herausgehoben, und die darauf folgende gelinder an die erſte gebunden werden muß. Der Grund iſt nun dem Schüler deutlich; denn die Vorſchlags-Note fällt auf das gute Taktheil,

terten Anſichten vom Schüler vortragen — mit da bezeichnen — laſſen, und zwar zuerſt die bloße rythmiſche Form des Hauptgeſanges, wie ſie Fig. 16. auf der obern Zeile angegeben iſt. Da wird er denn die erſte Note, als auf das gute Taktheil fallend, und mit f. bezeichnet, feſt anſchlagen. Weniger darf, wegen des p, dieß bey der erſten Note im nächſten Takte geſchehen; aber ſie iſt als Länge anzuhalten, mit dem Schwergewichte zu markiren, während die drey folgenden Achttheile leichter zu heben, und im Hinſchwunge zur erſten Note des folgenden Taktes — einer bedeutenden und beſtimmt zu accentuirenden Länge — auszuführen ſind. Die folgenden Sechzehntheile ſind nun im noch leichteren Hinſchwunge zur erſten Note des folgenden Taktes zu geben, mit welcher die rythmiſche Form eine Art von Schluß, von geiſtigem Ruhepunkte erhält. In dieſer kurzen Stelle kömmt nun ſchon viermal das Bezeichnen der Länge, und ein zweymaliger Hinſchwung vor. In den beyden folgenden Täkten wird die erſte Note als vorzügliche Länge feſt herausgehoben und angehalten, die ſieben folgenden Sechzehntheile werden im drängenden Hinſchwunge zum zweyten Viertheile des folgenden Taktes gegeben, ſo, daß das erſte der vier Sechzehntheile in dieſem Takte, als auf das gute Taktheil fallend, und eine Vorſchlagsnote vertretend, nur etwas weniges mehr accentuirt wird, damit nur der Hinſchwung in ſeiner belebten Bewegung nicht aufgehalten werde. So iſt es auch mit der Ausführung bis zur erſten Note des achten Taktes, wo dann im jambiſchen Rythmus die zweyte auf die dritte, die vierte auf die fünfte u. ſ. w. ſich hinlehnt. Im 9ten Takte kommen 2 Längen vor, wovon die erſte feſter, die zweyte gelinder zu accentuiren, die folgenden vier Sechzehntheile im Hinſchwunge zum nächſten Takte auszuführen ſind. Da die zwey Achttheile hier an die Stelle der vorherrſchenden erſten Länge treten, ſo ſind auch ſie feſter als die folgende Länge zu bezeichnen. Beym Vivace iſt durch das ffmo die kräftigſte Accentuation geboten. Und zwar muß dieß nicht nur bey der erſten größeren Länge mit aller Energie geſchehen, ſondern dieſe iſt auch voll auszuhalten, dann eine kleine Pauſe einzuſchieben, damit auch die folgende Länge mit gehöriger Kraft angeſchlagen werden kann, welche ſich in der nächſten kurzen Note ſenkt, und ſich von hier wieder zur Kraft in der folgenden Länge emporhebt, was man in der Verskunſt den Kretikus — eine Verbindung von zwey langen Sylben zwiſchen welchen eine kurze iſt — nennt. Noch bedeutender ſchwingt ſich das Gefühl in den folgenden einfachen und geſchärften Jamben im dritten, vierten und fünften Takte. Die im 6ten den Taktſtrichen angehängten kleinen Striche, ſo wie das beygeſetzte bis — zweymal — zeigen an, daß dieſer Takt wiederholt werden ſoll. Die folgenden beyden Täkte ſind beſonders bemerkenswerth; denn hier dehnt ſich — wie es der oben Fig. 15. ſtehende Geſang deutlich zeigt — der $\frac{3}{4}$ in einen $\frac{6}{4}$ aus. Daher iſt

die folgende auf das ſchlechte, es iſt alſo hier die Länge vortretend, die Kürze folgend, oder trochäiſches Maaß. Umgekehrt wird durch die Nachſchläge die Kürze oft zu einer wenn auch nicht ſo lange angehaltenen Länge. Man betrachte das Beyſpiel Fig. 2. T. VIII., wo bey c) das auf ein ſchlechtes Takttheil fallende d, ſonach eine kurze Note, gewiſſermaßen den Charakter der Länge erhält,

---

das c am ſtärkſten zu accentuiren, und alle übrigen folgenden fünf Viertheile ſind leichter zu geben. Dieſe Vermiſchung der Taktarten des $\frac{2}{4}$ im C, des $\frac{6}{8}$ im $\frac{3}{8}$ u. ſ. w. oder auch umgekehrt iſt nicht ſelten, und daher bey der Ausführung genau zu beachten, wohin das Schwergewicht fällt, welche Note alſo am meiſten, welche weniger, leicht, leichter, und am leichteſten zu geben iſt. Hat der Schüler den rythmiſchen Theil des gegebenen Beyſpiels mit gehöriger Seele und Genauigkeit ausgeführt, dann laſſe der Lehrer den Hauptgeſang Fig. 15. in der obern Zeile mit gleichem Fleiße von ihm vortragen. Kann er dieſes, dann mag er auch die einfache Begleitung in der untern Zeile bey Fig. 15. von ihm vortragen laſſen. Hier wird er ſich ſo recht überzeugen, welcher Unterſchied in der Ausführung der dem äußern Anſehen nach gleichen Achttheile ſey; wie ihr Vortrag beym 2ten 3ten 4ten 5ten 6ten immer leichter wird; wie in der Begleitung der Ab- und Hinſchwung auszudrücken iſt, wenn dieſe, wie ſie es ſoll, in harmoniſcher Verbindung mit dem Hauptgeſange erſcheinen will; wie dieſer ſeine feſtere Bezeichnung von der genaueren Kenntniß des rythmiſchen Theiles, und dieſer ſeine nähere Deutung von jenem erhält; wie ſonach beyde Theile ſich gegenſeitig ergänzen müſſen, und ſomit aller Unterricht, bey welchem dieſes nicht geſchieht, zu jener ſoliden Bildung nicht führen kann, welche nothwendig iſt, um die muſik. Werke gehörig vorzutragen. Hat der Schüler die Begleitung richtig gegeben, ſo mag der Lehrer die in der untern Reihe Fig. 16. angegebene rythmiſche Form derſelben auch mit ihm durchnehmen. Geſchieht dieß nun mit vielen andern Beyſpielen, ſo muß der Lernende in dieſer wichtigen Materie klar, gehörig begründet und für jede Darſtellung in der Folge genügend vorbereitet werden. Er wird nicht mehr, wie es bey uns noch ſo häufig geſchieht, die guten und ſchlechten Takttheile gleich oder gar nicht accentuiren, er wird die guten herausheben, unter dieſen ſelbſt unterſcheiden, und — jedoch mit Ausnahme der T. XVIII. Fig. 31 u. 32. und T. XIX. Fig. 1, 2, u. 3. angezeigten Fälle — nur auf das beſte — in der Regel das erſte in einem jeden Taktabſchnitte — das meiſte Schwergewicht legen; die ſchlechteren Takttheile wird er leichter vortragen, und ſelbſt unter dieſen wieder unterſcheiden; er wird den Ab- und Hinſchwung, das Vermiſchen der Taktarten, die Eigenheit der Tonfüße, ihre Verbindung, kurz das bisher ſo genau Erörterte mit aller Pünktlichkeit beachten. Und was müßten die Orcheſters gewinnen, wenn dieſes im Allgemeinen eingeübt würde, wenn ein gleiches Heben und Senken, ein gemeinſchaftliches harmoniſches Bezeichnen jeder Stelle Statt fände! Und wie leicht wäre dieß, inſoferne man ſich nur die Mühe geben möchte, den rythmiſchen Vortrag mit einigen wenigen Zeichen anzudeuten, wie dieß in Hinſicht der Tongebung mit f. p. cresc. decr. u. ſ. w. bereits ſchon geſchieht! Zwar machen unſere muſik. Aufführungen auch itzt Wir-

beſonders wenn man den folgenden Nachſchlag f wie ein Achttheil anhält. Ohne dieſen würde es eine reine Kürze ſeyn, ſonach jeder feſteren Accentuation entbehren müſſen. Zwar darf dieſe auch hier nicht ſo kräftig ſeyn, als wenn die ganze Figur auf ein gutes Takttheil fiele, doch muß die erſte Note im Hinſchwunge zur erſten des folgenden Taktes mehr angezogen, als Länge behandelt, die zweyte zarter angereiht, als Kürze vorgetragen werden. Allein oft — man dürfte ſagen in der Regel — iſt der Fall, daß dieſe Vor- und Nachſchlagsnoten ganz ausgeſchrieben ſind, daher vom Schüler nicht mehr als ſolche erkannt und behandelt werden; und doch findet daſſelbe rythmiſche Verhältniß, ſomit auch derſelbe Vortrag Statt. Dadurch muß nun eben ſo die Deutlichkeit und Beſtimmtheit im Vortrage leiden, als auch der Ausführende eines wirkungsvollen Mittels entbehrt, um dem ſonſt eintönigen Geſange eine reichere, aus der Natur dieſes ſelbſt geſchöpfte Darſtellung zu verſchaffen. Man betrachte das Beyſpiel Fig. 7. T. XIX. Iſt es nicht daſſelbe, welches bey Fig. 8. mit Vorſchlägen bezeichnet erſcheint? Allein wird es denn auch in der Regel ſo vorgetragen? — Nur ſelten, und hier hauptſächlich von Jenen, welche ſchon eine tiefere Einſicht in das Weſen der muſik. Bezeichnung beſitzen, oder die ſchon im richtigen Darſtellen geübt ſind. Anſtatt die erſte Note f bey Fig. 7. herauszuheben, — welche eine wahre Vorſchlagsnote iſt, wie es die Bezeichnung bey Fig. 8. deutlich gibt — und das folgende e ſanft daran zu binden, iſt es ſelten, daß man dieſe Note als gutes Takttheil etwas feſter accentuirt; gewöhnlich ſpielt man eine wie die andere. Eben ſo iſt es mit dem zweyten c als dem Vorſchlage von h, ſo wie mit dem folgenden d als dem Vorſchlage von dem nächſten c. Allein der mehr Eingeweihte wird nicht nur dieſe Noten als ausgeſchriebene Vorſchläge mehr herausheben, ſondern ſogar in der Accentuation dem d im zweyten Takte, in welchem ſich der meiſte Gefühlsdrang entfaltet, den kräftigſten, dann dem f den kräftigeren, und dem zweyten c dieſes Taktes den weniger kräftigen Nachdruck geben; denn von hier erhebt ſich der Schwung durch die ganze Figur bis zur erſten Note des folgenden Taktes, die — wie ſchon

---

kung, allein fragt es ſich denn, ob etwas gut, oder ob es ſo gut ſey, als es ſeyn kann, und ſollte? Der Verf. hat ſich durch mehrere Verſuche, die von der größten Wirkung begleitet waren, ſowohl beym Unterrichte als bey ganzen Aufführungen überzeugt was ſich hier leiſten läßt; möchte das Geſagte zum Frommen der guten Sache benutzt werden!

geſagt — eben deswegen am feſteſten anzuſchlagen iſt. So erhält dieſer kleine Geſang Wärme und Manchfaltigkeit in der Darſtellung, welche aus ihm ſelbſt genommen, durch die Art ſeiner Bezeichnung bedingt iſt. Derſelbe Fall iſt bey Fig. 10, wo das d als Vorſchlag herausgehoben, das c als Nachſchlag milder daran geſchliffen, und das folgende c, als ein auf das gute Takttheil fallender Vorſchlag, nebſt dem noch als die Füllnote des ſich ergießenden Empfindungsſtromes ſehr beſtimmt anzuſchlagen und — ſoviel es der Zeitwerth erlaubt — voll anzuhalten iſt, wie es Fig. 11. genau angibt. Und daſſelbe muß nicht nur beym langſamen Geſange, ſondern auch bey ſchnelleren Figuren wie z. B. Fig. 9. bey b), und auch bey den von unten auf ſich bewegenden Vorſchlägen, wie bey a) beachtet werden. Was daher oben von den angezeigten Vor- und Nachſchlägen geſagt wurde, das findet mehr oder weniger bey den Stellen ſeine Anwendung, welche ganz ausgeſchrieben ſind, wovon der Verf. zum Ueberfluſſe noch mehrere Beyſpiele Fig. 12 und 13. beygeſetzt hat, welche Fig. 14. mit der richtigen Vortragsweiſe bezeichnet ſind. Doch nehme man das Geſagte auch nicht zu einſeitig, da der Künſtler volle Freyheit im Geſtalten hat, wenn er nur ein reiches tiefes Leben in entſprechenden bedeutenden Bildern entfaltet. Ein ſolcher abweichender Fall iſt zur Belehrung des Schülers Fig. 14. bey c) unten angeführt. Auch mag ſich dieſer durch den manchfaltigen Vortrag, welcher oben bey den Paſſagen angegeben wurde, ſchon ſelbſt überzeugt haben, wie vielfach jede Form vom Künſtler geſtaltet werden könne. Aber man beachte auch ſorgſam das Geſagte; denn es iſt höchſt nothwendig, wenn man in der Bezeichnung das gegebene Bild wieder erkennen, und ſonach richtig vortragen will. — Auf dieſe Weiſe erhalten wir wieder neue Mittel, um den einfachſten Geſang auf die manchfaltigſte und wahrſte Art geſtalten zu können. Verbindet man nun damit noch die bereits erwähnten Formen der rythmiſchen Geſtaltung durch die verſchiedene Abſtufung in der Darſtellung, welche dem beſſeren oder dem guten, dem ſchlechten oder dem ſchlechteren Takttheile zufällt; die manchfaltige Art des Vortrages, welche aus dem verſchiedenen oben entwickelten Verhältniſſe der Tonfüße — der Jamben, Spondeen, Trochäen u. ſ. w. fließt; das, was durch die manchfache Form der Schwungkraft — des ein- oder vielfachen Auf-, Ab- und Hinſchwunges, der bindenden oder ſchnellenden Spannkraft u. ſ. w. — in Hinſicht einer reichen Ausführung und Dar-

ſtellung gegeben iſt: ſo iſt es ſchon durch die bisher entwickelten Anſichten dem Vortragenden möglich gemacht, ein reiches Seelenbild aus den gegebenen Bezeichnungen zu entwickeln, ſonach geiſtiger vorzutragen, als es bisher — in der Regel — geſchehen mochte. Vorzüglich trägt aber zu dieſem deutlichen Wiedergeſtalten der in den äußern Umriſſen entfalteten Seelenbilder das Auffaſſen der dem Ganzen, ſowie den einzelnen Stellen zu Grunde liegenden Haupt- und Nebengeſangformen bey.

So wie der Redner, um den ſtrengen Verfolg ſeiner bildenden geiſtigen Kraft zu entfalten, alle entwickelten Ideen auf einige Hauptideen und dieſe wieder auf eine herrſchende zurückeführt, ſo muß auch der muſik. Künſtler, von einer beſtimmten Seelenanregung ergriffen, das Bild ſeines ſchönen Seelenlebens in der beſondern Richtung einer von ihm entwickelten Hauptidee ausprägen, welche entweder deutlicher, als Träger des Seelenbildes hervortreten, oder gleichſam im Hintergrunde den andern dieſen Seelenzuſtand zur Anſchauung bringenden Ideen und Gefühlen zu Grunde liegen kann. Alles dieſes, ſo wie die ganze Art des künſtleriſchen Schaffens, in wie weit dieſe in die Theorie des Vortrags gehört, wurde ſchon oben S. 182 u. d. f. erörtert, und durch Beyſpiele hinlänglich erläutert. Wir ſtehen nun bey der genaueren Anwendung der dort gegebenen Anſichten und Grundſätze, wozu uns das Beyſpiel Fig. 17. auf T. XIX. u. d. f. dienen mag. In jedem muſik. Werke — auch dieſes wurde ſchon oben geſagt — iſt ferner zu betrachten 1) die Kraft und Eigenheit der erſten Anregung, 2) die Kraft und Eigenheit der Geſtaltung, der Durchführung jener. In dem Ausfluſſe der erſten Anregung gibt gewöhnlich der muſik. Künſtler die Andeutung ſeiner beſondern Seelenerfüllung, welche er in dem Verfolge entfaltet, ſomit die meiſten der Hauptideen. Dieſe muß nun der Ausführende genau kennen, damit er ſie, ſo oft ſie wiederkehren, herausheben, beſtimmter bezeichnen, und ſo deutlich vortragen kann. Geſchieht dieſes nicht, werden im Gegentheile die verſchiedenen Ideen einander ganz gleich behandelt, wie wollte hier der Hörer ein feſtes Seelenbild erhalten, wie ſollte ſich eine beſtimmmte Anſchauung, ein Ganzes in ihm bilden? Wäre hier nicht derſelbe Fall, wie bey einem Maler, welcher alle Figuren, gleich geſtaltet, durcheinander miſchen, das Licht nicht auf die Hauptpunkte feſt zuſammen halten und ſo dieſe herausheben, ſondern daſſelbe ganz zerſtreut ohne Bedeutung geben wollte? Wer würde hier etwas Beſtimmtes zu erkennen im Stande ſeyn? —

Die Hauptidee in dem angeführten Beyſpiele ſpricht ſich nun gleich im erſten Takte aus. Dieß zeigt ſich, wenn wir das ganze Tonſtück betrachten, und ſie als diejenige erkennen, welche ſowohl am häufigſten erſcheint, als auf welche die übrigen Ideen ſich größten Theils wieder zurückbeziehen, die ſonach überhaupt als die vorherrſchende betrachtet werden kann. So kömmt ſie als das Stück anhebend im erſten Takte, dann im 2ten, mit weniger Veränderung, und in gleicher rythmiſchen Form im 9ten, eben ſo, nur in den Baß verlegt, im 13ten, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 40, 41, 63, 64, (im Baß) 70, 71, 72, 73, mit einiger Veränderung im 74, 75, 76, 77, in getrennter Form im 78, 79, 80, 104, 108, 129, 30, 31, 33, 34, 35 und 36 Takte vor. Sie bildet den Anfang, — die erſte vorzügliche Partie — gibt vom 17ten Takte an die Ueberleitung in die Quinte — die 2te wichtige Partie — gibt dem Schluſſe des Quintengeſanges im 40 und 41ten Takte viele Bedeutung; liegt dem Schluſſe des erſten Theiles zu Grunde; bildet den Hauptſatz bey der Modulation durch die verſchiedenen Tonarten im Anfange des zweyten Theiles — in der Regel eine der wichtigſten Partieen der muſik. Rede — vertieft die Wirkung des in der Grundtonart wiederkehrenden Quintengeſanges, — eine wichtige Stelle, beſonders nun gegen das Ende des ganzen Tonſtückes, wo die Entfaltung immer intereſſanter werden muß — und erſcheint vom 129ten Takte an, um dem Schluß alle Kraft und Energie zu verleihen, ſo die durch das ganze Stück errungenen Eindrücke zu verſtärken, und das entfaltete Seelenbild mit aller Bedeutſamkeit dem Gemüthe des Hörers einzudrücken — oder ſie erſcheint als herrſchende Hauptidee. Eine mit dieſer verbundene wichtige Nebenidee kömmt ſchon im 2ten Takte gleichſam als der Schluß jener vor. So kehrt ſie auch im 6ten, 18ten und 20ten Takte wieder. Im 25ten und 26ten Takte bildet ſie ſchon eine ſelbſtſtändige Idee, an welche ſich wieder andere Geſangweiſen anſchließen. In rythmiſcher und melodiſcher Beziehung kömmt der Schlußgedanke des erſten Theiles im 67ten Takte ganz mit ihr überein. Das iſt denn auch im Anfange des zweyten Theiles, wo die erwähnte Nebenidee den Uebergang zu der folgenden Ausarbeitung im 68 und 69ten Takte gibt, benutzt. Im 71ten und 73ten Takte tritt dieſe Idee wieder in Verbindung mit der Hauptidee, wie oben im 1ten und 2ten Takte, auf. Selbſtändig iſt ſie wieder im 81ten und 82ten Takte behandelt; im 83ten erſcheint ſie im verkleinerten rythmiſchen Ver-

hältniſſe, — wo das punktirte Viertheil ein Achttheil, das Achttheil ein Sechzehntheil u. ſ. w. wird — was den lebendigeren Drang der Gefühle andeutet, und daher drängender ausgeführt werden muß. So nimmt alſo auch dieſe Nebenidee einen intereſſanten Antheil an der ganzen Entfaltung, der aber bey weitem mit dem oben erörterten der Hauptidee in keinem Verhältniſſe ſteht. Eine zweyte wichtige Nebenidee kömmt im 3ten Takte vor. Sie tritt im 7ten wieder auf, und zwar hier jedesmal den milden Gegenſatz gegen die vorhergehende Kraft darlegend. Anders iſt ſie im 43, 44, 45 und 46ten Takte benutzt, wo ſie die Steigerung zur Kraft enthält, welche in energiſchen Accenten im 47 und 48ten T. entſtrömet, die ſich aber wieder in weiche Gefühle auflöſen. In ihrem erſten milden Charakter kömmt ſie bey der Hauptſtimme im 109ten und bey der Begleitung im 110ten T. wieder zum Vorſcheine. — Man hätte wohl leicht dieſe Nebenideen, ſo wie die Hauptidee noch öfter wiederkehren laſſen, oder noch manche der nicht benutzten z. B. jene im 4ten, 9ten 10ten, die Paſſagen im 13ten, 14ten und 15ten T. zur Ausarbeitung verwenden können; allein 1) wäre vielleicht Manches etwas geſucht herausgekommen, und das nur iſt Kunſt, bey dem man die tiefer liegende Abſicht nicht ſogleich erkennt, wo Alles mit Ungezwungenheit, gleichſam im leichten Spiele des dabey doch intereſſanten Ideen- und Gefühlerguſſes erſcheint; 2) waren bey dieſem Tonſtücke noch mehr Rückſichten zu nehmen, z. B. auf das Verflechten manchfaltiger Paſſagen, Manieren u. ſ. w. an deren Stelle man freylich leicht die geiſtige Durchführung der erwähnten Ideen hätte ſetzen können. —

Die angeführten Ideen liegen nun ſchon im Grunde in den drey erſten Täkten. Zu ihnen gehört noch die beym ſogenannten Quintengeſange im 28 und 29ten Takte erſcheinende Idee, welche bey der ganzen Durchführung, ſowohl in der Verbindung, als der Trennung des in den zwey Täkten enthaltenen Gedankens, eine wichtige Rolle ſpielt. Verbunden kömmt ſie vor im 32 u. 33, 36 u. 37, 74, 75ten, im Baß im 76 u. 77ten, in der Hauptſtimme im 96 und 97ten, mit melodiſcher Veränderung im 100 und 101ten, getrennt im 38, 39, 105, 106 und 107ten T., und zwar ſtets in ſprechender Bedeutung. Kleinere Sätze, welche man beym Vortrage noch zu bemerken hat, um den ſtrengen Verfolg des ſchaffenden Geiſtes erkennen zu laſſen, ſind z. B. die Idee der Hauptſtimme am Ende des 63 und im Anfange des 64ten Taktes, welche eben ſo am Ende des 64ten und im Anfange des 65ten wiederkehrt,

in der zweyten Hälfte dieſes Taktes von der Hauptſtimme, in der erſten Hälfte des 66ten T. von der Begleitung und in der zweyten von der obern Stimme wiederholt wird; die kleine Geſangform der zwey erſten Viertheile im 30ten u. 98ten T., welche in der zweyten Hälfte jedes T. wieder kömmt. Eben ſo iſt es bey den Paſſagen, wo dieſelbe Entwicklung, welche im 52 und 53ten T. vorkömmt, im 54 und 55ten, nur mit kleiner Veränderung, wieder erſcheint. Iſt nicht die ganze Stelle vom 56ten bis zum 59ten T. der fortgeſetzte Verfolg jener bey den zwey erſten Viertheilen des 56ten T. gegebenen Figur, nur immer um einen Ton geſteigert? Kömmt nicht im 60ten T. bey 2) dieſelbe melodiſche Form, nur um eine Terz tiefer, vor, welche bey 1) gegeben iſt, und, nur umgekehrt, auch bey 3) wiederkehrt? Was ſind die Figuren bey b) c) d) im 61ten T. anders, als Wiederholungen der Figur bey a)? Eben ſo iſt es im 92, 93, 94, 111, 112, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 24 und 25ten T., wo immer dieſelben Ideen und Figuren, bald im Steigern bald im Senken, in größeren oder kleineren Abſätzen erſcheinen. Alles dieſes muß nun der Darſtellende ſo vortragen, daß man genau den ganzen geiſtigen Verfolg erkennt, d. i. nicht allein, wie dieſelbe Idee und Geſangform wiederkehre, ſondern wie ſich der Geiſt derſelben Figur bedient habe, um die Anregung und Wirkſamkeit der Denkkraft durch einen eben ſo feſten Verfolg gleicher Tonformen erſcheinen zu laſſen. Und hierin muß ſich die geiſtige Kraft des Ausführenden eben ſo bewähren, als ſich auch jene des Schaffenden in dieſem Punkte entwickelte; und nur allein ſo kann der Vortragende das den äußern Formen eingedrückte Seelenbild — in dieſer Beziehung — dem Hörer zum deutlichen Auffaſſen vorführen. Dieß iſt bey ſolchen Nebenideen oder Nebenentwicklungen — wenn man ſo ſagen darf — um ſo wichtiger, als ſie im Grunde weitere Ausleitungen der Hauptidee ſind, dieſer gleichſam zur näheren Erörterung, zur Beſtärkung der durch ſie angeregten Wirkungen, zur Bildung von Gegenſätzen, zum reicheren Entſtrömen der Grundbezeichnungen — wie dieß bey den Paſſagen der Fall iſt — kurz zur genaueren und umfaſſenderen Auseinanderſetzung und Entfaltung jener dienen.

Kennt nun der Schüler auf dieſe Weiſe die Hauptidee, ſo wie die damit verbundenen Nebenideen aller Art, wie es bisher erörtert wurde, dann geht es

an den wirklichen logiſchen Vortrag, und zwar, wie es ſchon oben gezeigt ward, zuerſt an das Auffinden der einzelnen Perioden, und jener in ihnen enthaltenen Nebenſätze. Die erſte Periode ſchließt ſich im 16ten Takte; der erſte Nebenſatz — mit einem Komma zu bezeichnend — mit der dritten Note des zweyten T.; der zweyte — mit einem Strichpunkte anzuzeigend — mit dem Schluſſe des 4ten T.; der dritte — mit einem Komma zu gebend — bey der 3ten Note des 6ten T.; der vierte — mit einem doppelten Punkte zu bezeichnend — mit dem 8ten Takte. Dieſe vier Sätze bilden den Vorderſatz, dürfen daher nicht mit jener logiſchen Bekräftigung gegeben werden, welche den nun folgenden Sätzen des Nachſatzes, ihrer Bedeutung gemäß, zukommen muß. Der erſte Satz dieſes endiget ſich mit dem 12ten T.; der zweyte mit der vorletzten Note des 14ten T., und der ganze vollkommene Schluß iſt im 16ten Takte. Vom 17ten T. geht nun die zweyte Periode bis zum 27ten T., wo bey der Fermate — einem in der Mitte von Tonſtücken vorkommenden Haltpunkt mit ⌒ bezeichnet — die Ueberleitung in die dritte Periode gegeben iſt. Die einzelnen Sätze der zweyten Periode ſchließen ſich im 18ten und im 20ten T. Darauf kommen kleinere einen T. ausfüllende logiſche Einſchnitte bis zum 25ten T., hierauf einer, welcher ſich mit der 3ten Note des 25ten T. endiget, von hier bis zur 3ten des folgenden, und nun eben ſo wieder zu der ganzen Note überleitet, auf welcher der Halt angezeigt iſt. Die dritte Periode beginnt mit dem 28ten T., und ſchließt mit der erſten Note des 42ten. Sie zerfällt in 2 Abtheilungen, deren erſte mit dem 35ten T., die andere im 42ten ſich endiget. Der erſte Satz jener — mit einem Komma zu bezeichnend — ſchließt mit der 5ten Note des 29ten, der zweyte — mit einem Strichpunkte zu gebend — im 31ten, der dritte — ein Komma erfordernd — mit der fünften Note des 33ten T., der vierte — mit einem doppelten Punkte anzuzeigend — im 35ten T. Der erſte Satz der 2ten Abtheilung endigt im 37ten T., ein kleinerer Satz ſchließt ſich bey der 5ten Note des 38ten, ein eben ſolcher bey der des 39ten T.; mit dem letzten Viertheile dieſes heben 2 neue kleine Sätze an, wovon der erſte mit der 1ten Note des 41ten, der 2te mit jener des 42ten T. ſich vollendet. Die hier ſich anknüpfende vierte Periode geht bis zur erſten Note des 52ten T. Der erſte Satz, welcher mehrere kleine durch Sechzehntheils-Pauſen angegebene Einſchnitte enthält, erſtreckt ſich bis zur 2ten Note des 44ten, der 2te — mit einem Strichpunkte zu bezeichnend — bis zur 2ten Note des 46ten T.; nun folgen wieder meh-

rere durch fp angedeutete kleinere Einſchnitte; bey der letzten Note des 48ten T. hebt wieder ein kleiner Satz an, der ſich bey der 2ten Note des 50ten T. endiget, dem dann der letzte im 52ten T. ſich ſchließende Satz folgt. Mit der 2ten Note dieſes T. tritt die fünfte Periode ein, welche ſich mit der erſten Note des 63ten T. endiget. War vorher die redneriſche Entwicklung hauptſächlich durch einfache Grundbezeichnungen fortgeführt worden, ſo muß nun — um die nöthige allſeitige Geſtaltung herzuſtellen S. S. 140 u. 41 — die Erörterung in reicheren Formen — Paſſagen und Manieren, wie es ſchon oben gezeigt wurde — geſchehen. Und hier ergreift der Verf. die Gelegenheit, von der redneriſchen Entfaltung durch Paſſagen und Manieren überhaupt zu ſprechen. Ihr inneres Weſen ſo wie die Art des techniſchen und gewiſſermaßen geiſtigen Vortrages iſt bereits ſchon oben ganz genau zergliedert worden. Es handelt ſich nun alſo von der verſchiedenen Anwendung derſelben und dem dadurch bedingten Vortrag. Jene iſt hauptſächlich dreyfach. Erſtens dienen ſie, um einzelnen kleineren Stellen mehr Wärme, Beſtimmtheit und ein reicheres Leben zu verleihen. Und hier beſtimmt der Charakter dieſer Stellen, welcher mit dem Grundcharakter des ganzen Tonſtückes überhaupt in einer nothwendigen Verbindung ſteht — S. S. 142 — die ganze Ausführung derſelben. So iſt dieß der Fall im 11ten u. 12ten T., wo durch die hier gegebene Paſſage, wird ſie mit vollem Seelendrange ausgeführt, die redneriſche Erörterung weit mehr Schwung, Abwechſelung, und ein reicheres Leben erhält. Daſſelbe findet im 25ten und 26ten T. Statt. Wie erhebt nicht die kleine Coloratur in der 2ten Hälfte des 34ten T. die vorige Entwicklung in den einfachen Grundbezeichnungen! Wie viel weniger würde der unten angezeigte einfache Geſang leiſten! Wie wirkungsvoll iſt das Herabſtürzen im 84ten T., wo ſich die Gefühle zur höchſten Kraft ſteigern! Wie ſchwingt ſich die Seele ſo bedeutend in dem 100ten T. durch die Triolen zur erſten Note des folgenden T. empor! Eben ſo iſt es im 132ten T. Und ſo wie dieß bey den Paſſagen der Fall iſt, ſo iſt es ebenfalls mit den Manieren, z. B. im 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10, 25, 26, 31, 32, 35, 102, 103ten T. u. ſ. w. wo ſie überall nach dem Charakter der Stellen zu geben ſind, bey welchen ſie ſtehen, und ſo zum ſeelenvollen Geſtalten derſelben, ſowohl allein, als in Verbindung mit den Paſ-

ſagen, bedeutend beytragen, worüber oben, beſonders von Seite 115 an ſoviel geſagt, und durch Beyſpiele erläutert wurde.

Dieſe reichere Entwicklung der Grundbezeichnungen durch Paſſagen kann aber auch zweytens einen oder einige Sätze einer größeren Periode umgreifen, und hier muß man durchaus jenen der Paſſage zu Grunde liegenden einfachen Geſang, ſo wie die Verbindung kennen, in welcher der durch Paſſagen entwickelte Satz, oder die Sätze mit dem Ganzen der Periode ſtehen, um richtig vorzutragen. Zur Erläuterung mag uns die Stelle vom 13ten bis zum 16ten T. dienen. Der zweyte Satz vom Nachſatze der erſten Periode endiget ſich — wie es ſchon oben geſagt wurde — mit der letzten Note des 14ten T. und der das Ganze ſchließende Satz im 16ten T. Der Vortrag dieſer Paſſagen, welche nun die Schlußſätze der ganzen Periode vertreten, oder vielmehr ſind, erfordert daher die kräftigſte Beſtätigung. Daher ſchwingt ſich die Seele mit aller Kraft im 13ten und 14ten T. zweymal aufwärts, und eben ſo im 15ten abwärts. Noch näher wird die Ausführung beſtimmt durch den der Paſſage zu Grunde liegenden einfachen Geſang, wie dieſer durch die untern einfachen Noten angegeben iſt. Wie feſt iſt hier der Aufſchwung in der ſich emporhebenden Geſangform im 13ten und 14ten T. bezeichnet! Wie liegt in dem beſtimmten Anſchlage eines jeden Viertheils in dem 14ten T. die nothwendige kräftige Accentuation der erſten Note einer jeden Triole! Wie richtig ſpricht die Geſangweiſe im 15ten T., vermöge welcher in dem erſten $\overset{=}{g}$ die ganze Kraft ſich konzentrirt, die dann mit Energie in den folgenden Noten abſchwingt, die Art der Ausführung der ſtellvertretenden Paſſage aus! Und ſo muß man jede ſolche Stelle beleuchten, beſonders jede Paſſage auf den ihr zu Grunde liegenden einfachen Geſang zurückführen; denn nur auf dieſe Weiſe iſt ein logiſch-richtiger Vortrag möglich. Daſſelbe findet auch bey dem 88, 89, 90 u. 91ten T. ſeine Anwendung, wo in der Baßreihe jener der obern Paſſage zu Grunde liegende Geſang mit kleinen Nötchen angezeigt iſt. Auch die Stelle im 92, 93 und 94ten T. iſt bemerkenswerth; denn ſie bildet die Ueberleitung von dem früheren zarten Erguſſe zum Gefühle gehobener Kraft, ſo wie die feſte Accentuation jeder einzelnen Figur ſchon durch den einfachen unten bezeichneten Geſang hergeſtellt iſt. Durch die erwähnten Rückſichten muß ebenſo der Vortrag der Manieren z. B. der im 126, 27 u. 28ten

T. gegebenen Trillerkette, des im 123 u. 24ten T. vorkommenden Schnellers, des Pralltrillers im 125ten T. u. ſ. w. geleitet werden.

Die dritte, und zwar wichtigſte Anwendung einer Paſſage iſt, wo ſie eine ganze Periode bildet. Nothwendiger Weiſe muß man hier die einzelnen Sätze eben ſo, wie es ſchon oben bey der Darſtellung durch einfache Grundbezeichnungen geſchah, zerlegen, um ſie in ihrer redneriſchen Verbindung zu erkennen, und die wahre Richtſchnur ihres Vortrages zu erhalten. Der erſte Satz, mit der 1ten Note des 52ten T. beginnend, ſchließt mit der 1ten des 54ten, wo der zweyte Satz anhebt, der ſich mit der 1ten Note des 56ten T. endiget, dieſe aber wieder zum Anfange des 3ten Satzes benutzt, welcher unter mehreren logiſchen Einſchnitten zum Nachſatze überleitend ſich bis zur 1ten Note des 59ten T. fortbewegt, wo jener beginnt, bey der 1ten Note des 60ten T. einen kleinen logiſchen Einſchnitt bildet, aber ſogleich raſch fortſchreitet und im ſteigernden Drange, der in dem Triller voll entſtrömet, mit der 1ten Note des 63ten T. die ganze Periode ſchließt. Wir haben alſo auch hier einen Vorder- und Nachſatz, deren jeder wieder aus kleineren Sätzen beſteht, die eben ſo kleinere logiſche Einſchnitte in ſich haben. Und ſo wäre denn, mit gehöriger Anwendung des bereits Geſagten, auch der Vortrag dieſer Periode beſtimmt. Die Schlußperiode reiht ſich nun an, und zwar iſt die 1te Note dieſer die Schlußnote der vorigen Periode im 63ten T., wo der Baß den Hauptſatz ergreift. Der Vorderſatz beſteht aus 2 kleinen Sätzen, wovon der 1te mit der 1ten Note des 2ten, der 2te mit der 1ten des 3ten T. ſchließt. Mit der letzten Hälfte dieſes T. beginnt der Nachſatz, — welcher troz der angezeigten zarten Ausführung doch beſtätigend zugeben iſt — deſſen kleine redneriſche Schlußpunkte in der Hauptſtimme bey der 1ten Note des 66ten und letzten des 67ten, und im Baß bey der 3ten Note des 66ten T. ſind. Dieſe 6 Perioden bilden nun den erſten Theil der muſik. Rede, der ſonach beſteht 1) aus dem Eingang, worin zugleich der Hauptſatz mit den vorzüglichſten Nebenideen angegeben iſt: 2) aus der vom 17ten T. an beginnenden Ueberleitung in die Quinte, worin ſich die erwärmte Seelenregung in vielfachen Steigerungen ergießt: 3) dem ſogenannten Quintengeſange, und ſeiner Ausführung bis zum 42ten T., welche, um ein allſeitiges Bild reiches Seelenlebens zu entfalten, die Geſtaltung in milden Ergießungen inniger Gemüthsregung ſich entwickeln läßt, ſo einen bedeutungsvollen Gegenſatz

gegen die vorige meiſt kräftige Darſtellung herſtellt, und die Gelegenheit gibt, daß ſich der Künſtler auch auf Seite ſeiner weicheren Bildung verkläre: 4) der von hier bis zum 52ten T. fortſchreitenden warmen Erörterung, welche die Steigerung zur Kraft, ſchmerzliche Accente, innige Rührung u. ſ. w. in ſich enthält: 5) dem lebensvollen Entſtrömen der redneriſchen Anregung in den reichen Formen der vom 52ten bis zum 63ten T. fortgeſetzten Paſſage: 6) dem Schluß, — Epilogus — der, kräftig beginnend, ſich in weiche Accente verliert, und, als den erſten Theil endigend, auf welchen noch ausführlichere Erörterung folgt, hier nur von geringerem Umfange iſt.

Die erſten Sätze im zweyten Theile — die 2 erſten T. in ſich begreifend — ſind nur Ueberleitungen zur erſten Periode, welche mit dem 70ten T. anhebt, bey der 3ten Note des 71ten den 1ten Satz, bey der 3ten des 73ten den 2ten, bey dem e des 75ten den 3ten, und bey dem letzten b des Baſſes im 77ten den 4ten Satz ſchließt. Nun folgen kleinere logiſche Einſchnitte im wechſelnden Vortrage zwiſchen der obern und untern Stimme im 78, 79 u. 80ten T. Im 81 u. 82ten T. ſchließen kleine redneriſche Einſchnitte jeden T., die, im folgenden wieder um die Hälfte verringert, den ſteigenden Drang der Ideen im 84, 85, 86 u. 87ten bis zur 1ten Note des 88ten T. fortführen, wo ſich dieſe Periode endiget. Die hier Statt findende warme Erörterung läßt keine ſo beſtimmte Abtheilung in Vorder- und Nachſatz zu. Alle Sätze verſchlingen ſich, und, daß jeder hervorgehoben, und ſowohl als einzelner, wie in ſeiner Verbindung mit einem andern erkannt werde, darauf hat man beym Vortrag hauptſächlich zu ſehen. Daher wird der Baß bey der Nachahmung des Hauptgeſanges im 71 u. 72ten T. gerade ſo vorgetragen werden müſſen, wie die Hauptſtimme vorangeht, und dieß in allen Fällen, wo dergleichen Verflechtungen der Sätze vorkommen. Das nicht ſeltene Verſäumen dieſes wichtigen Punktes iſt die Urſache, warum der Hörer ſo oft dort Verwirrung findet, wo gerade die ſchaffende Kraft des bindenden, und — wenn man ſo ſagen darf — fortſpinnenden Geiſtes ſich in der höchſten Bedeutſamkeit zeigt. Iſt die Darſtellung richtig, ſo muß man nicht nur den gerade bey einer Stelle herrſchenden Hauptſatz, ſondern auch jeden damit verbundenen Nebenſatz, und zwar jenen als ſolchen mehr hervorgehoben, dieſen etwas weniger kräftig bezeichnet hören. — So herrſcht vom 70ten bis zum 74ten T. die Hauptidee des ganzen Stückes als Hauptſatz. Beym

74ten T. tritt ein anderer Hauptſatz in der obern Stimme ein, und der frühere wird nun begleitender Nebenſatz. Derſelbe Fall iſt beym 76 und 77ten T., wo aber der Hauptſatz im Baß liegt, dieſer daher nun feſter hervortreten, und die obere Stimme, zwar warm, aber doch nur begleiten, d. i. jenem nicht voranſchreiten, ihn nicht verdunkeln darf, weil ſonſt der ganze geiſtige Verfolg vom Hörer nicht wohl erfaßt, und daher ſeine Denkkraft nicht gehörig könnte beſchäftiget werden. Und dieß iſt überall zu berückſichtigen, wo irgend eine andere Stimme einen Gedanken im Ganzen oder theilweiſe nachzuahmen hat, z. B. im 78, 79, 80, 109, 10, 33, 34ten T. u. ſ. w. Mit dem 88ten T. beginnt eine neue kleine Periode, die bey der 1ten Note des 89ten T. einen kleinen Einſchnitt, und den erſten Abſatz bey der 1ten Note des 90ten, ſo wie, bey der Wiederholung, bey der 1ten des 92ten T. hat. Ein neuer Satz, der als Anhang zur vorigen Entwicklung, oder auch als eine neue kleine Periode anhebend kann betrachtet werden, tritt mit der 2ten Note dieſes T. ein, erhält bey der 1ten Note des 94ten T. einigen Schluß, erhebt ſich aber ſogleich weiter bis zum 1ten d, bildet hier einen kleinen Einſchnitt, und findet dann ſeinen vollen Ruhepunkt im 95ten T., der nun wieder die Erörterung im folgenden — gleichſam dem dritten — Theile mit der bisherigen des zweyten Theiles in Verbindung ſetzt. Der nun zergliederte zweyte Theil beſteht alſo 1) aus der Ueberleitung von einigen Täkten; 2) aus der Durchführung der Hauptſätze des ganzen Tonſtückes wie ſie früher in dieſer Bedeutſamkeit noch nicht Statt gefunden hatte; 3) aus der mit dem 88ten T. eintretenden reicheren Entwicklung in Paſſagen, welche gleichſam als der Nachſatz der vorigen Erörterung betrachtet werden kann; dann 4) aus der in die Haupttonart zurückleitenden mit der 2ten Note des 92ten T. anhebenden Stelle. Nun könnte — wie es bey ſolchen Muſikſtücken häufig der Fall iſt — das ganze Tonſtück wieder wie vom Anfang beginnen, mit dem 1ten T. anheben, ſich vielleicht bis zum 19ten 20ten ganz wiederholen — was jedoch von Tonſetzern, welchen eine reiche Phantaſie zur Seite ſteht, mit geiſtvoller Veränderung zu geſchehen pflegt — von hier in die Haupttonart durch die andern verwandten Tonarten moduliren, und ſo zu dem im 95ten T. errungenen Punkt der redneriſchen Entwicklung — vielleicht nach der intereſſanteſten Erörterung — zurückkehren. Allein der Verf. wollte und mußte ſich beſchränken; das Ganze wäre für Sänger oder Blaſin-

ſtrumentiſten zu groß geworden; auch ſollte ja das vorliegende Beyſpiel kein Muſter von Tonſetzkunſt werden, ſondern nur als Mittel dienen, um auf muſik. Werke und ihren richtigen Vortrag hinzuweiſen. Dadurch erhält der nun folgende dritte Theil der Perioden weniger, was aber auch ſelbſt bey einer vollſtändigen Ausarbeitung einer muſik. Rede ſeyn darf, indem man den zweyten und dritten Theil zuſammen als den 2ten Theil überhaupt zu betrachten und eben ſo zu nennen pflegt. —

Daß die vom 96ten bis zum 111ten T. ſich forterſtreckende 1te Periode derſelbe unter der Benennung des Quintengeſanges oben ſchon erwähnte Geſang, und zwar nur mit weniger Veränderung, ſey, dieß wird der Schüler ſelbſt bemerken, und auch ſogleich den Schluß der einzelnen Sätze finden, wovon der 1te im 97ten, der 2te im 99ten, der 3te im 101ten, im 103ten der 4te, der 5te im 105ten, ein kleinerer Einſchnitt im 106 ein anderer im 107ten, 9ten, 10ten, und die ganze Periode mit der 1ten Note des 111ten T. ſich endiget. An die Stelle der Entwicklung durch einfachere Grundbezeichnungen tritt nun hier — wie gegen den Schluß des erſten Theiles hin — eine Erörterung durch die reichen Formen einer Paſſage, welche ſich — die 2te Periode dieſes Theiles bildend — vom 111ten bis zum 129ten T. erſtreckt. Auch hier müſſen wir, wie oben, die einzelnen Sätze unterſuchen. Der 1te redneriſche Einſchnitt iſt am Schluſſe des 111ten, der 2te an jenem des 112ten T., der nur eine Wiederholung des erſten Gedankens, aber in der Steigerung um eine Terz höher enthält. Daher muß der Vortrag im 2ten T. mehr Bekräftigung erhalten — dieß fordert die vorhandene Steigerung und die Wiederholung, welche immer in ſolchen Fällen eine veränderte Geſtaltung verlangt, damit die außerdem nothwendiger Weiſe eintretende Eintönigkeit vermieden werde. Mit dem 113ten T. hebt ein neuer Satz an, der ſich mit der 1ten Note des 115ten ſchließt, mit welcher wieder ein anderer beginnt, der ſich — nach einem kleinen Einſchnitte vor der letzten Note dieſes T. — mit der 1ten Note des 117ten T. endiget; dann folgen kleinere durch Sechzehntheils-Pauſen bezeichnete Einſchnitte deſſelben Gedankens, der, nur ſtets um eine Stufe tiefer, bis zum 119ten T. fortgeſetzt wird, welches Fortführen derſelben Idee genau zu bezeichnen iſt, wie es ſchon oben geſagt ward. Durch die in dreymaliger Steigerung wiederholte Figur im 119ten T. ſchwingt ſich die Empfindung auf, leitet durch die Figur im 120ten in die verwandte Tonart von

D moll, von hier durch eine andere Modulation im 122ten T. zu der im 123ten gegebenen Idee, welche, am Ende d. T. ſich ſchließend, im folgenden wiederholt wird. Hiermit verbindet ſich noch eine kleine redneriſche Figur im 125ten T., und ſo ſchreitet, in beſtändiger Steigerung durch die Trillerkette, die ganze redneriſche Entwicklung in Einem Erguſſe bis zur 1ten Note des 129ten T. fort, mit welcher ſich dieſe aus ſo vielen kleineren Sätzen beſtehende Periode ſchließt. Hierauf kömmt dann die Schlußperiode des ganzen Tonſtückes, deren Vorderſatz nach vorhergegangenen kleineren aus dem Hauptſatze entnommenen Abſätzen bey der 1ten Note des 130 und 31ten T. ſich mit der 1ten Note des 133ten ſchließt; worauf der Baß eine kleine aus dem Hauptſatze gebildete Idee ergreift, welche die Oberſtimme 2 mal beantwortet, ſich von hier durch Nachahmung derſelben rythmiſchen Form bis zum 137ten T. ſteigert, und nun mit aller Kraft zur Schlußnote im 138ten T. herabſtürzt. — Sonach beſtünde dieſer ganze Theil aus 7 Perioden, wovon 4 bis zum ſogenannten Quintengeſang — gleichſam den 2ten Theil bildend — und 3 von hier bis zum gänzlichen Schluſſe ſich erſtrecken und ſo den 3ten Theil der ganzen Tonrede ausmachen.

Durch eine ſolche genaue Zergliederung der ganzen Tonrede muß dem Schüler das ganze Geflechte der melodiſchen Formen deutlich ſeyn. Und dadurch iſt für den richtigen Vortrag des Ganzen und aller einzelnen Stellen nicht wenig gewonnen. Sehr viel aber trägt noch hiezu die Betrachtung der rythmiſchen Verhältniſſe bey, wobey darauf zu ſehen iſt: 1) welches das in dem Ganzen der Tonrede und ihren Haupttheilen vorherrſchende rythmiſche Maaß ſey: 2) wie ſich dieſes in den einzelnen Sätzen und kleineren Redeabſchnitten entfalte, verändere, mit andern Formen verbinde. Es iſt alſo hier in rythmiſcher Hinſicht daſſelbe zu beachten, was bisher in Beziehung auf den Hauptſatz, die Nebenſätze jeder Art, ihre Verbindung, manchfaltige Miſchung u. ſ. w. ſo ausführlich erörtert wurde. Daß im Hauptſatze, ſo wie in den meiſten Nebenſätzen — S. T. 1, 2, 25, 28, 29, 65, 66 u. ſ. w. — das trochäiſche Maaß vorherrſche, und nur in wenigeren das jambiſche, — S. T. 3, 43, 78, 133, 34, 35 u. ſ. w. — und dieſes ſelbſt wieder ſo angewendet ſey, daß die der Würde und dem Ernſte des Ganzen entſprechende Länge mehr hervortritt, ſomit Einheit und doch dabey Manchfaltigkeit der rythmiſchen Formen, ſowohl in den einfachen

Grundbezeichnungen als den Paſſagen vorfindlich ſey, dieß wird ja der Schüler ſelbſt leicht bemerken. Uebrigens kann ſich der Verf. der näheren Zergliederung dieſes um ſo eher entheben, als er oben den rythmiſchen Theil im Allgemeinen ſo genau erörterte, daß die Anwendung im Einzelnen dem Lehrer und Schüler unmöglich mehr ſchwer fallen kann. Doch räth derſelbe dem Lehrer, den Schüler anzuhalten, daß er alle rythmiſchen Formen durch das ganze Stück hindurch zergliedere, ſie auf die bey dem Beyſpiele Fig. 15 u. 16. T. XIX. ſo ausführlich erörterte Weiſe wo nicht ausſchreibe, doch vortrage, und überhaupt nach der dort angegebenen Art verfahre. Dadurch wird dieſer in dieſem wichtigen Punkte klar, lernt das Grundgebilde beſſer kennen, wird in ſeinem Vortrage ſicher, erringt für dieſen viele Wirkung und eine eigene entſcheidende Kraft, erleichtert ſich ſo das Finden der hervorzuhebenden Hauptnoten, — des redneriſchen Accentes — bringt dadurch, daß er manche Stellen feſter, manche ſchwächer angibt, eine intereſſante Abwechſelung von Licht und Schatten in die Darſtellung, und bereitet ſo den logiſch-richtigen Vortrag im Einzelnen bedeutend vor.

Nebſt dieſer Beachtung des rythmiſchen — wie früher des melodiſchen — Theiles iſt aber auch noch eine beſondere Rückſicht auf den harmoniſchen zu nehmen. Daß jedes größere Tonſtück als eine förmliche Tonrede, der Rede in der Wortſprache gleich, aufzugreifen ſey, dieß iſt ſchon oben S. 190 u. d. f. erörtert worden, ſo wie S. 195 auf die beym Vortrage genau zu beachtende Bedeutung der einzelnen Sätze — der Vorder- Nach- Zwiſchen- Frag-Sätze u. ſ. w. — hingewieſen ward. Zur Feſtſetzung dieſer dient dem muſik. Künſtler vorzüglich die richtige Anwendung der harmoniſchen Begleitung, durch welche er jeden Gemüthszuſtand, ſomit das Erwartungſpannende der Frage, das Beruhigende der Antwort, das Unbefridigende eines Vorderſatzes ſo wie das Beſtätigende, Befriedigende des Nachſatzes u. ſ. w. geben kann. Die nähere Kenntniß hievon gibt ſonach nicht allein über die Verbindung der einzelnen Perioden und Sätze einen bedeutenden Aufſchluß, ſondern zeigt uns deutlich, ob und inwieweit ein redneriſcher Sinn in einem einzelnen Satze oder ſeinen kleineren Einſchnitten entwickelt ſey oder nicht; ſie gibt den Wiederholungen derſelben melodiſchen und rythmiſchen Form eine ganz andere Deutung; bezeichnet das Steigen und Senken der Wärme in der ganzen Erörterung, und führt uns ſo in das Innere der Tonrede, welche wir auf dieſe Weiſe ſowohl im Ganzen als in den einzel-

nen Stellen beſſer erkennen und vortragen lernen. So laſſen uns die Harmonieen im 3ten u. 4ten T. eine noch nothwendig folgende Erörterung erwarten; jene im 9ten und 10ten T. zeigen das Ausſprechen einer Idee an, die erſt durch den zur Befriedigung leitenden Akkord im 11ten T. feſte Beſtimmung erhält. Dieſe Befriedigung wird nun zwar durch den Grundakkord von C im 12ten T. hergeſtellt; allein die eigene hier vorfindliche melodiſche Form läßt noch eine weitere Erörterung erwarten, womit auch die Akkorde im 13ten und 14ten T. übereinſtimmen, bey welchen die Seele die Beruhigung gleichſam vorausahndet, die durch die Harmonieen im 15ten T., beſonders durch die 2te der Quinte und den dadurch gegebenen Schluß in der Haupttonart hergeſtellt wird. So verketten ſich auch vom 17ten bis zum 27ten Takte durch die harmoniſchen Gänge die Sätze; nirgends iſt Befriedigung; in ſteigender Wärme wächſt die Kraft der redneriſchen Entwicklung, bis, nach erfolgter Ueberleitung in die Quinte, die Seele hier ſich in milden Anklängen ergießt. Wie deutlich ſondern im 29, 31, 33, 35, 37, 38, 39, 40 u. 41ten T. die Harmonieen die einzelnen Sätze und redneriſchen Einſchnitte! Wie ſtimmen ſie mit dem oben bezeichneten Charakter dieſer — ob ſie Vorder= oder Nachſätze, mit einem Komma oder Strichpunkte bezeichnet ſind u. ſ. w. — überein! Und ſo wie dieß bey der Entwicklung in einfachen Grundbezeichnungen vorkömmt, ſo iſt es auch bey den Paſſagen. Wie beſtätigend iſt z. B. die Ueberleitung durch den Akkord der kleinen Siebente im 53ten T., und eben ſo durch den von h im 55ten! Auf dieſe Akkorde und den bey ihnen vorkommenden Geſang fällt daher die kräftigere Accentuation, und damit dieſe als ſolche ſich heraushebe, werden die andern Stellen etwas leichter vorgetragen. So ſind die kl. Siebentenakkorde von d, fis, a im 56, 57 u. 58ten T. — als überleitend — und mit ihnen der dabey vorkommende Geſang feſter zu bezeichnen. Und auf gleiche Weiſe muß man jede Tonleitung unterſuchen, ob ſie mehr oder weniger beſtätigend, mehr oder weniger befriedigend und entſcheidend iſt, wonach der Vortrag bey ſolchen Stellen eben ſo verſchieden zu geben iſt, wie es oben in Hinſicht der rythmiſchen Verhältniſſe entwickelt wurde, bey welchen z. B. in der Regel das gute Takttheil, beſonders das 1te feſter, die ſchlechten Takttheile weniger zu accentuiren, im Gegentheile leichter auszuführen ſind, der Hin= und Abſchwung u. ſ. w. zu bemerken iſt, wie es oben genau auseinandergeſetzt wurde. Immer bedeutender

müſſen nothwendiger Weiſe jene Harmonieen herausgehoben werden, welche den Schluß einer ganzen Periode bezeichnen, ſo wie überhaupt alle entſcheidenden Schlußfälle beſtimmter auszuführen ſind. Auch die Diſſonanzen ſind etwas feſter anzuſchlagen, damit ihre Auflöſung in die Conſonanzen einen deſto beſſeren Eindruck hervorbringe. Man könnte ſie in dieſer Hinſicht mit eingeſchalteten längeren Vorſchlägen vergleichen, welche ja auch feſter accentuirt werden, und ſich ſanft auf die nächſte Note herablehnen müſſen. Der Lehrer wird — wie ſchon oben geſagt wurde — mit dem Schüler jede Stelle auf dieſe Weiſe durchnehmen, und ihm die bereits erörterten Gründe des jedesmaligen Vortrages zuerſt ſelbſt erklären, ſich dann wieder von dieſem zergliedern laſſen, und, ob er dieß richtig verſtanden oder nicht, durch das Vorlegen anderer Tonſtücke prüfen, die er von ihm auf gleiche Weiſe durchgehen läßt. Denn zuerſt muß der Vortragende das ganze Grundgebilde in melodiſcher, rythmiſcher und harmoniſcher Hinſicht, die Verflechtung aller Sätze, den mehr oder minder in ihnen entwickelten Sinn, die Eigenthümlichkeit eines jeden im Ganzen und Einzelnen erkannt haben, ehe man ſich auf die richtige Bezeichnung der einzelnen Hauptnoten eines jeden Gedankens oder Taktes einlaſſen kann. — Iſt aber das Geſagte vorausgegangen, ſonach die vorbereitende Begründung hergeſtellt, dann mag man auch zu dieſem letzten Punkt des logiſch-richtigen Vortrages ſchreiten. Es iſt hier gerade wie bey der Wortrede. Zuerſt muß man die durch alle Perioden entwickelte Idee kennen. Hiernächſt ſieht man, wieviel und welchen Antheil jede einzelne Periode an der ganzen Erörterung habe; wodurch ſonach die Perioden eine Art von Claſſifikation erhalten. Dann unterſucht man, aus wievielen Sätzen jede Periode beſteht, theilt jene ab z. B. in Vorder- Zwiſchen- Nach-Sätze u. ſ. w. und lernt ſo die Verbindung derſelben, und ihren Antheil an der ganzen Erörterung kennen. Und nun erſt kann man in das einzelne Gebilde eines jeden Satzes ſelbſt ſchreiten, um dem Wort- und Redeaccent ſein Genüge zu leiſten. — Jener wird in der Muſik durch die guten und ſchlechten Takttheile und ihre Miſchung bey irgend einer Idee, dieſer durch den redneriſchen Sinn einer ſolchen hergeſtellt. Wir wollen z. B. den erſten Gedanken in den beyden erſten Täkten betrachten. Nach der hier vorkommenden rythmiſchen Grundform kömmt der Nachdruck — der Wortaccent, wenn man ſich dieſes Ausdruckes hier bedienen darf — auf das 1te c und e und dann im

2ten T. auf das 1te g und zwar auf das c und g als die 1ten, ſomit beſten Takttheile am kräftigſten. Damit ſtimmt denn nun auch der redneriſche Sinn überein; die 1te Note c wird ſehr feſt angeſchlagen, darauf das 2te c etwas ſchwächer gegeben, hierauf das e wieder feſt accentuirt, jedoch nicht ſo kräftig wie das 1te c, dann ſchwingt ſich die Seele durch die folgenden 3 zwar nicht ſo feſt in rythmiſcher Hinſicht markirten, aber mit ſteigender Fülle erwärmten Töne h c a zum 1ten g des folgenden T., bey welchem ſich nun die Kraft des Wort- und Redeaccentes ſo wie die größte Fülle des Erguſſes verbindet. Die übrigen Töne werden nun zwar auch kräftig, jedoch im Verhältniſſe zu der 1ten Note ſchwächer, beſonders das letzte g, als dieſen Satz ſchließend, am ſchwächſten — doch aber vollkommen hörbar und ausgebildet — vorgetragen; denn eben durch dieſen Tonfall ſpricht ſich ja — wie es ſchon oben geſagt ward — der Schluß aus, und das iſt ja gerade das Eigene eines guten logiſchen Vortrages, daß jede Entwicklung des Sinnes genau nach der größeren oder geringeren Bedeutung, die ſie in ſich trägt, durch die äußern Tonformen nach allen dadurch gegebenen Abſtufungen bezeichnet werde, wie es oben S. 189 ſo genau ſchon entwickelt ward. Ein gleicher Fall, wo der durch das rythmiſche Verhältniß gegebene Accent mit dem redneriſchen auf dieſelben Noten fällt, iſt im 3ten T. wo das 1te e und 2te c aus dieſer doppelten Urſache mehr herausgehoben werden müſſen. Noch mehr muß dieß bey dem cis des folgenden Taktes geſchehen, welches die vorzüglichſte Note des ganzen Satzes — gleichſam das Hauptwort — iſt. Derſelbe Fall iſt bey der wichtigen Nebenidee im 28 u. 29ten T. Die 1te Note in jenem wird zwar mit einiger Beſtimmtheit angeſchlagen, aber doch am meiſten die 1te des folgenden T. accentuirt. Anders fallen die Accente im 10ten T., der rythmiſche Accent auf das 1te d — das gute — der redneriſche auf das 2te f, — das ſchlechtere Takttheil — das daher auch kräftiger anzuſchlagen und voller auszuhalten iſt. Eben ſo wird vermöge des rythmiſchen Accentes im 44ten T. das gis wohl feſt, aber vermöge des redneriſchen das a am kräftigſten hervorgehoben. So iſt es auch mit dem ais und h im 46ten, mit dem h und e im 63 u. 64ten, mit dem g und f im 115ten und 116ten T., wo ſich mit dem ſchlechten Takttheile noch die Kraft des folgenden guten verbindet.

Es muß nun wohl dem Schüler klar ſeyn, daß, um die einzelnen Sätze nach dem in ihnen liegenden Sinne gehörig vortragen zu können, ſtets zuerſt die vorzüglichſte Note, oder die vorzüglichſte Notenfigur — welche die Stelle des Hauptwortes in den Sätzen der Wortſprache vertritt — geſucht werden muß, die als ſolche am kräftigſten hervorzuheben iſt. Dann ſucht man die Noten, welche hiernächſt am meiſten zu markiren ſind; indem man ſo ſtufenweiſe bis zu jenen hinabſteigt, in welchen ſich die wenigſte Bedeutung entwickelt, die ſonach am ſchwächſten betont werden müſſen, 1) aus der angegebenen Urſache, 2) weil ohne Schatten kein Licht möglich iſt, ſonach die einzelnen markirten Töne in ihrer volleren Wirkung nicht erſcheinen könnten, wenn die andern nicht im Verhältniſſe ſchwächer gegeben würden, wie es S. 189 genau erörtert wurde. Doch darf dieſes, ſowie die Bezeichnung des Schluſſes durch den Tonfall nicht ſo geſchehen, daß die einem jeden Ton nothwendige Fülle darunter leidet, worüber oben bey der Lehre von der Tonbildung ſoviel geſprochen ward.

Aus dem Geſagten ergibt ſich, daß, ſo wie in einem jeden Satze der Wortrede, eben ſo auch in einem jeden der Tonrede ein manchfaltiger Vortrag, eine manchfaltige Betonung und Accentuation liege, vermöge der man z. B. die Hauptnote oder Hauptfiguren am meiſten, die andern etwas weniger, noch ſchwächer wieder andere, eben ſo die Schlußnote mit einem geſenkteren Tonfalle zu bezeichnen hat, ausgenommen, wo dieſe ſelbſt wieder gleichſam den Anfang des nächſten Satzes bildet. So wenig man daher bey dem Vortrag in der Wortſprache ein Wort wie das andere darſtellen darf, obgleich eines wie das andere — in der Regel — mit gleichen Buchſtaben gedruckt oder geſchrieben iſt, eben ſo wenig darf man bey dem kleinſten Satze der Tonrede eine Note wie die andere vortragen. Und wie häufig geſchieht nicht dieſes! Wie weit iſt oft die Ausführung von manchem Muſiker gegen jene von Schulkindern in Hinſicht des richtigen Vortrages in der Sprache zurück! Und wie weit iſt es noch von hier bis dorthin, wo die Kunſt anfängt! — Die vorzüglichſte Sorge des Lehrers muß daher jene ſeyn, den Schüler durch viele Beyſpiele, von den einfachſten und kleinſten Sätzen beginnend, zu üben, jede Periode, und jeden Satz nach den entwickelten Anſichten geben zu können, wie es ſchon oben S. 191, 92, 93 u. d. f. ſo ausführ-

lich erörtert ward, was hier — wenn es nothwendig ſeyn ſollte — wiederholt werden mag. Um jeden möglichen Vorſchub bey dieſer ſo wenig beachteten Materie zu leiſten, hat der Verf. zum Ueberfluſſe das vorliegende Beyſpiel ſo bezeichnet, daß die vorzüglichere Note oder Figur, auf welche die kräftigere Accentuation fällt, durch ein größeres > und jene, welche etwas ſchwächer angeſchlagen werden ſoll, durch ein kleines, ſo wie der Hinſchwung durch ein < charakteriſirt iſt. Am beſten wird freylich der Lehrer thun, wenn er dieſe Zeichen hinwegſtreicht, und Alles vom Schüler finden und bezeichnen läßt.

Doch ehe der Lehrer zum wirklichen Vortrag ſchreitet, muß er noch die ſowohl in Hinſicht des logiſch-richtigen, als des folgenden beſeelteren Vortrages für die Sänger und Bläſer wichtige Lehre von den Vortheilen beym Athemholen durchnehmen, — welches freylich bey den Saiteninſtrumenten nicht nöthig iſt — die nun erſt genau zergliedert werden kann. So wie der Deklamator alle Wirkung ſeines Vortrages vernichten würde, wenn er entweder mit hörbaren Zügen, gleichſam ſchnaubend oder nach Luft ſchnappend, Athem ſchöpfen, oder gar dieß ſo verrichten wollte, daß der Sinn der Sätze oder einzelnen Worte darunter litte: eben ſo gefehlt würde es ſeyn, wenn der Sänger oder Bläſer in hörbaren oder gar auffallenden Zügen ſich mit Athem verſehen, und vielleicht den Zuſammenhang in den Ideen und einzelnen Worten mehr oder weniger unterbrechen wollte. Es bleibt daher feſte Regel: nie ſo Athem zu ſchöpfen, daß es beſonders bemerkt werden kann — wovon die Ausnahme noch weiter unten — oder daß der redneriſche Sinn — ſowohl der logiſche als der Gefühlausdruck — darunter leide. Das Erſte läßt ſich leicht erreichen, wenn man nur ſich unermüdet übt, den Athem — wie es mit mehreren andern Vortheilen oben S. 97 ſchon angegeben ward — in unvermerkten ſanften, gemäßigten Zügen zu nehmen. Unſer Schüler wird hierin ſchon die nöthige Gewandtheit beſitzen, und bereits alle S. 97 angegebenen Vortheile in ſeiner Gewalt haben. Iſt das nicht der Fall, ſo müſſen hierüber eigene Uebungen, zuerſt ohne Noten, dann mit dieſen angeſtellt werden, und der Lehrer darf nicht eher zur Anwendung ſchreiten, bis der Schüler leicht, ſanft und unhörbar ein- und ausathmen, den Athem ſehr lang anhalten, und ſehr ſparſam verwenden kann, und zwar bis dieß ihm gleichſam zur Natur geworden iſt. Dieſe Uebung muß ſich auf jede Art des Athmens erſtrecken, wovon wir

gegenwärtig nur drey beſonders bezeichnen wollen. Bey der erſten Art — wir wollen ſie vollen Athem nennen — ſchöpft man die Luft tief und nimmt den Strom ſo voll, als man kann, jedoch ohne Anſtrengung und in einem gemäßigten Zuge, weil ſonſt die gepreßten Organe die Luft gleich wieder ausſtoßen und nicht anhalten können. Dabey wirken nebſt Lunge und Zwergfell auch die Bauchmuskeln mit, wie man es ſelbſt fühlt, wenn man tief athmet. Dieſes volle Athmen kann nur geſchehen, wo ein längerer Einſchnitt der Rede, z. B. ein Satz mit einem ; : . oder auch hie und da ein Komma es geſtattet, endlich die Nothwendigkeit, vor längeren Noten oder Figuren ſich mit voller Luft zu verſehen, dazu zwingt. Doch iſt in beyden Fällen der durch dieſes Athemholen hergeſtellte Charakter verſchieden, und zwar im erſten, wo er langſam geſchöpft werden kann, beruhigend, befriedigend, wie der mehr oder weniger entwickelte Sinn; im zweyten, wo es in der Regel ſchnell geſchehen muß, erwartungſpannend, unbefriedigend: dort gut leicht, hier unhörbar ſchwer auszuführen, was auch nur Sache vieler und fleißiger Uebung iſt. Ein Beyſpiel für den 1ten Fall iſt in dem vorliegenden Tonſtück im 4ten Takte, wo nach der letzten ſanft verhallenden Note d voller Athem geſchöpft wird. (Dieſes unmerkliche Verhallen des letzten Tones, nach welchem der volle in manchen Fällen ſogar der halbe Athemzug eintrifft, ſollte überhaupt beobachtet werden.) Ein anderes Beyſpiel, wo dieß ſogar nach kleinern Abſätzen geſchieht, die aber durch die unterliegende Harmonie gleichſam als vollſtändig begränzt ſind, iſt im 18ten und 20ten Takte, wo nach der letzten Note ſtets voller Athem genommen werden kann. Ein Beyſpiel für den 2ten Fall, wo, wegen der folgenden länger andauernden Stelle voller Athem, und zwar mit Schnelle zu nehmen iſt, findet ſich im 52ten, 54ten und 59ten Takte. Da muß es jederzeit nach der 1ten Note geſchehen, der man ſoviel an ihrem Zeitwerth entzieht, als zum Athmen nöthig iſt. Beym Athmen 2ter Art — welches wir mit den übrigen Tonlehrern das halbe nennen — wird nicht ſo tief, ohne Mitwirkung der Bauchmuskeln, blos vermittelſt des Zwergfelles, der Lunge und Bruſttheile — aber wie jederzeit in gemäßigten Zügen — Luft geſchöpft. Dieß vermag man nun noch unmerklicher als das Vorige auszuführen; allein dafür muß man auch ſich mehr darauf befleißen, den nicht ſo vollen Luftzug länger anhalten zu können, was dadurch möglich iſt, daß man nur ſehr langſam die einzelnen Luftwellen herausläßt, ſie ſoviel möglich zurückhält. Man gebrauche dieſe Art

bey kleineren redneriſchen Einſchnitten, z. B. am Ende des 2ten, 6ten, bey der vorletzten Note des 29ten, 33ten, 39ten T., wo dem Viertheile c etwas von ſeinem Werthe entzogen, und auf dieſes Athmen verwendet wird. Eine dritte Art, wo man gleichſam nur die zunächſt dem Munde befindliche Luftwelle nimmt, zart hinwegſchnauft, könnte man das kurze Athmen nennen. Es findet ſeine Anwendung bey den kleinſten redneriſchen Einſchnitten, kurzen Pauſen, vor einer längeren Note, nach den ſchlechten Takttheilen oder auch jenen guten, nach welchen man ſchnell athmen kann, u. ſ. w. und wird meiſtens ſo gegeben, daß der früheren Note etwas am Zeitwerth entzogen, und dann ſchnell und ſanft Luft genommen wird. Z. B. es ſollte ein Sänger nicht im Stande ſeyn, die Stelle vom 13ten T. bis zur vorletzten Note des 14ten gehörig auszudauern, ſo nimmt man dem g im 13ten T. etwas am Zeitwerth, vielleicht auch dem folgenden b, und erleichtert ſich ſo die Ausführung. Aus gleicher Urſache wurde der an und für ſich durch ein punktirtes Achttheil mit darauf folgendem Sechzehntheil zu bezeichnenden Figur beym letzten Viertheil des 14ten T. eine Pauſe eingemiſcht; denn dadurch wird wieder Luft für das volle Darſtellen der folgenden Paſſage gewonnen. Dieſe Art des Athemholens, wenn dieſes ſelbſt der Schüler mit vieler Schnelligkeit ausführen lernte, wird am häufigſten anzuwenden ſeyn, und es kann ſo geſchehen, — was eigentlich immer ſeyn ſollte und von gewandten Künſtlern auch ſo gegeben wird — daß es zur Verdeutlichung des logiſchen Sinnes führt, dasjenige ſonach als Abſicht erſcheint, was im Grunde Sache der Noth iſt. So läßt ſich z. B. die Stelle vom 21 bis zum 27ten T., wo die ſteigenden Gefühle dem Vortrage ſoviele Luft entziehen, doch nicht wohl in einem Athemzuge ausführen. Zum Schöpfen des vollen Athems gibt ſich auch keine Gelegenheit; dieß erlaubt auch der nie ruhende ſondern ſich immer mehr erwärmende redneriſche Ausdruck nicht; ſogar für das halbe Athmen findet ſich z. B. im 25ten u. 26ten T. kein ſchicklicher Platz. Da richtet man ſich denn nach den redneriſchen Einſchnitten, und nachdem die im 21ten T. gegebene Idee ſich bis zum 25ten immer um eine Stufe höher ſteigert, und das Bemerkbarmachen des geiſtigen Verfolges unter die Bedingungen eines guten logiſchen Vortrages gehört, mit der 1ten Note des folgenden T. aber dieſe Idee ſich immer ſchließt: ſo ſetzt man nach der 1ten Note des 22ten, 23ten u. 24ten, dann nach der 3ten des 25 u. 26ten T. ab, und verbindet ſo den Vortheil des nothwendigen Athemholens mit

dem eines logiſch=guten Vortrages. So ſchwierig daher dieſe Materie für den nicht genug Unterrichteten oder Selbſtdenkenden erſcheint, ſo leicht iſt ſie, wenn man entweder auf die vorgezeichneten redneriſchen Einſchnitte achtet, oder ſolche ſelbſt zu finden ſo wie zu bilden gelernt hat. Deswegen verurſacht auch die unrecht verſtandene Regel: daß man ſich im Anfange eines neuen Taktes dadurch mit Athem verſehen ſoll, daß man der letzten Note des vorigen am Zeitwerth entzieht, und mit der erſten des folgenden ſpäter eintritt, ſo viele auffallende Fehler gegen den vor Allem zu beachtenden logiſchen Sinn. Man bedenke nur, es wollte Jemand die ſo eben berührte Stelle vom 21ten Takte an auf die angegebene Weiſe ausführen! — Vor Allem ſind daher die redneriſchen Einſchnitte, beſonders die durch die Harmonie gegebenen Abſätze zu beachten, und danach die verſchiedenen Arten des Athemholens einzurichten. Daher das Athemholen bey Pauſen, welche ſich entweder vorfinden, oder die man ſelbſt bildet, wodurch aber der Sinn der muſik. Figur durchaus nicht leiden darf, z. B. bey gebundenen Noten, wie im 50ten T. bey dem g, wo man den Ton verhallen läßt, und vor dem e ſchnell Athem ſchöpft; ferner wenn auf eine kürzere Note eine längere folgt, wie es im 84ten T. ſchon durch die Pauſe bezeichnet iſt; wenn man den Noten an ihrem Werthe etwas abbricht, was ſich z. B. ſoleicht nach dem 1ten und 2ten Achttheil der Paſſage im 114ten T., nach dem 1ten Achttheil der Paſſage im 90ten, ſelbſt — wenn es nöthig ſeyn ſollte — nach dem g und f im 115ten u. 16ten T. thun läßt; beſonders wenn dieß bey den ſchlechten Takttheilen überhaupt, oder der letzten Note eines T. z. B. im 85, 86, 121 u 22ten anzuwenden iſt. Ja man darf ſogar, aber ohne den Geſang zu verderben, eine oder einige Noten in Paſſagen auslaſſen. So ließe ſich z. B. die Paſſage vom 56ten Takte an darſtellen, wie Fig. 1. T. XXIII., wo man alſo nach jedem Achttheile ſich ſchnell mit Luft verſehen könnte; es ließe ſich, wenn man im ſchnellen Athmen nicht genug geübt wäre, um den Triller im 62ten Takte gehörig zu geben, die Figur bey d) abändern, wie es Fig. 2. T. XXIII. angezeigt iſt; wo nur irgend eine Gelegenheit ſich darbietet, einen Einſchnitt des Gedankens zu bilden, da benutze man ſie, wie z. B. Fig. 3. T. XXIII.; vorzüglich dient hiezu eine dem Athmen günſtige Artikulation und Vortragsweiſe, wo man z. B. nach geſtoßenen Noten oder ſolchen, welche den Sinn nur in etwas ſchließen, ſich ſchnell mit Luft verſehen kann, ſ. Fig. 4. d. T. wodurch aber der Sinn des Tonſetzers in keinem

Falle leiden darf; wenn man ſich ſehr geübt hat, kann man ſelbſt im ſchnellſten Laufe der Paſſage etwas athmen, wie z. B. Fig. 4., wobey jedoch dem Sinn gemäß zu verfahren iſt, und nie der Fluß in der Tonfolge darf unterbrochen werden. Noch mehr Beyſpiele findet der Lehrer Fig. 2. T. VIII. wo das Athemholen, auch bey den kleinſten Einſchnitten theils durch einen Querſtrich theils durch Pauſen ſo genau bezeichnet iſt. — Benutzt der Schüler die dargebotenen Gelegenheiten, um ſich ſtets mit Luft zu verſorgen, wodurch er ſonach immer Vorrath hat, und nie erſchöpft iſt — was in keinem Falle Statt finden darf — weiß er ſich der entwickelten Vortheile mit Klugheit und Umſicht zu bedienen; hat er gelernt die verſchiedenen Arten des Athemholens am gehörigen Platze anzuwenden; übt er ſich hierin, beſonders bey dem nie zu erlaſſenden fleißigen Durchnehmen der Scala und übrigen Intervalle ſo wie der nöthigen Formen der Tonbildung, die er ſtets in ſeiner Gewalt haben muß; erſchöpft er ſeine Kräfte nicht durch eine unordentliche Lebensweiſe, welche, wie ſtarkes Tanzen, Laufen u. ſ. w. den Athem verkürzt; hält ihn der Lehrer an, immer größere Abſchnitte in einem Athemzuge vorzutragen, und ſich ſtets die Punkte, wo er vollen, halben oder kurzen Athem nehmen ſoll, durch Bleyſtift ſolange zu bezeichnen, bis er dieſes Hilfsmittel entbehren kann; wird alles Geſagte genau beobachtet, und eingeübt: ſo kann derſelbe keinen Anſtand in dieſer vom Lehrer und Schüler nicht ſorgſam genug zu beachtenden Lehre mehr finden. Er wird Alles leicht, kräftig, unhörbar und ſo geben, daß er ſelbſt durch das geſchickte Athemholen den Sinn jeder Stelle beſſer heraushebt. Man betrachte das Beyſpiel Fig. 5. T. XXIII. Der nicht genug Gewandte wird wie bey a) Athem holen, während Crescentini die den Ausdruck ſo befördernde Weiſe bey b) angibt. Eben dieſer tr. Meiſter eifert auch mit Recht gegen den von mehreren Tonlehrern aufgeſtellten Grundſatz, daß man, — was beſonders beym halben Athemholen geſagt wird — um Ausdruck hervorzubringen, den Augenblick des Athemholens merkbar machen müſſe. Nur bey ſehr leidenſchaftlichen Anregungen darf man ſich des ſchnell abgebrochenen merkbaren, hie und da ängſtlichen Athmens, und zwar auf eine Weiſe bedienen, welche dem jedesmaligen Gemüthszuſtande entſpricht. — Daß man übrigens beym halben und noch mehr beym kurzen Athmen nicht wie beym vollen jenen Ton, nach welchem man athmet, darf verhallen laſſen, wodurch zu viele Beruhigung, ſomit etwas der redneriſchen Entwicklung Entgegengeſetztes hergeſtellt würde, ſondern daß man, hauptſächlich

beym kurzen Athmen, ſchnell abbricht, wodurch der noch nicht geſchloſſene Sinn angedeutet wird, das iſt gut, und in allen Fällen zuberückſichtigen, wo ein ſolcher unvollendeter redneriſcher Sinn es erheiſcht. Um den Schüler in den entwickelten Grundſätzen, beſonders in der Anwendung der dreyfachen Art des Athmens zu üben, hat der Verf. bey dem vorliegenden Tonſtücke durch beſondere Zeichen angedeutet und zwar durch :) wo voller, durch ;) wo halber, und durch) wo kurzer Athem zu nehmen iſt. Zwar muß der Sänger oder Bläſer vier, auch noch mehr Täkte, wenn nicht zu lange Noten darin vorkommen, oder das Tempo ſehr langſam iſt, in einem Athemzuge aushalten können; aber der Verf. hat, den noch ungeübten Schüler betrachtend, abſichtlich viele Plätze zum Athmen bezeichnet, um auf die häufige Gelegenheit zum Athmen aufmerkſam zu machen. Auch kömmt hie und da voller Athem vor, wo ſich doch der redneriſche Sinn nicht ſchließt: da folgt aber entweder eine Paſſaze, wo man ſich alſo bey Zeiten mit Athem verſehen und die voraus angeſtrengte Bruſt wieder ſtärken muß; oder der Vortrag hat ſchon lange gewährt, es kommen vielleicht noch viele länger auszudauernde Stellen vor. Auf Alles dieſes, beſonders aber die Kraft des Ausführenden muß Rückſicht genommen werden. Daher ſtehen auch hie und da doppelte Zeichen, wo man dann nach dem geeigneten Verhältniſſe wählen kann. Eben deswegen muß man oft bey ;) oder auch) — das Kommende vorausſehend — den Athemzug ſo voll als möglich, nur ſchneller zu erhalten ſuchen. Ueberhaupt kann man hier keine die einzelnen Fälle ſo genau beſtimmende Regel geben, das Meiſte muß hier, wie auch ſonſt, der geſunden Beurtheilung, der Klugheit und dem guten Geſchmacke des Ausführenden überlaſſen bleiben. Auf gleiche Weiſe bezeichne entweder der Lehrer oder laſſe er durch den Schüler jedes vorzutragende Tonſtück im Anfange bezeichnen; denn wer ſich im Athmen gehörig geübt, im Anhalten der Luft geſtärkt hat, und weiß, wo und wieviel er athmen ſoll, der hat einen bedeutenden Vorſchub für den ſowohl logiſch-richtigen als ſeelenvollen Vortrag errungen.

Wird alles bisher Erörterte ſowohl in dem vorliegenden Beyſpiele als auch in andern mit dem Schüler durchgeübt, ſo muß dieſer mit der Grundgliederung dem Grundbaue der muſik. Werke überhaupt, und hier des vorzutragenden bekannt ſeyn; ſeine Seele muß das logiſche Bild im Ganzen und Einzelnen ergriffen haben, und nun geht es an das Beſeelen durch den

ſchönen Geiſt, den Hauch des höheren Lebens vermittelſt der Mitwirkung des Gemüths und der Phantaſie.

Das Kunſtwerk iſt das Erzeugniß einer harmoniſchen Verſchmelzung der geſammten menſchlichen Kraft, ſo hieß es S. 185.*) Die feſte Haltung gibt die Denkkraft, deren Antheil an der Bildung des Werkes, und wie ſie dazu die rythmiſchen, melodiſchen und harmoniſchen Verhältniſſe benutzt, wir bis itzt inſoweit kennen lernten, als es der Zweck der bisherigen Erörterung erforderte. Den erwärmenden und beſeelenden Strom der intereſſanteſten Gefühle verleiht das Gemüth. So wie wir nun alſo ein feſtes Bild des Denkens erhielten — wenn wir uns des Ausdrucks bedienen dürfen — ſo werden wir eine ſolche vollkommen in ſich geſchloſſene Entfaltung der Gefühle in jedem muſik. Werke finden müſſen. So wie dort eine Hauptidee war, welche mit den damit verknüpften Nebenideen, ihrer verſchiedenen Miſchung und Verbindung die logiſche Entwicklung des Seelenbildes herſtellte: ſo wird hier ein Hauptgemüthszuſtand herrſchen müſſen, welcher in ſeiner reichen Entwicklung durch die verwandten Gefühlsformen — ſowohl in den Gegenſätzen als der Steigerung und dem Senken — das Bild eines ſchönen Lebens überhaupt geben muß, welches durch die feſte Haltung im Ganzen, und die reiche Wärme im Einzelnen den Charakter ſchöner Menſchheit abſpiegelt. So wie wir ferner oben, in Hinſicht des richtigen logiſchen Vortrages, ſowohl die Eigenheit der erſten Anregung als auch die Art der Geſtaltung dieſer in dem ganzen Stücke betrachten mußten, woraus ſich dann alle Perioden, ihre Verbindung zu größeren Redetheilen auf der einen, und ihre Sonderung in die einzelnen kleineren Sätze auf der anderen Seite herleitete, wodurch alſo unſer Blick ſowohl das Ganze als die einzelnen Theile bis in die kleinſten Elemente aufgriff: ſo werden auch hier wir eben ſo verfahren müſſen, und zuerſt ſehen, welcher Gemüthszuſtand in der erſten Periode überhaupt ſich ausſpricht, ob dieſer in dem Verfolge des ganzen Stückes der herrſchende iſt; und wie ſich die übrigen entfalteten Gemüthsformen zu dieſem verhalten, wodurch ſich ſonach der

---

*) Der Lehrer wird überhaupt wohl daran thun, wenn er die dort und auf den vorhergehenden ſo wie folgenden Seiten entwickelten Anſichten mit dem Schüler itzt wieder genau durchnimmt.

Vortrag für das Ganze ſo wie alle einzelnen Theile auch in dieſer Beziehung entwickelt. In der 1ten Periode ſpricht ſich aber hauptſächlich Kraft mit Würde gepaart aus, — woher auch das Tempo Allegromoderato oder maestoso ſeyn muß — und dieſer Gemüthszuſtand herrſcht, in verſchiedener Abſtufung, in 12 Täkten, nimmt ſonach den größten Theil derſelben ein. So iſt es auch in der 2ten, 5ten und 6ten Periode des erſten, ſo in der Ueberleitung des 2ten Theiles, der 2ten und 4ten, 6ten und 7ten Periode, beſonders in der letzten, wo die Kraft in größter Fülle entſtrömt. Die Milde hat hauptſächlich ihren Sitz in dem Quintengeſang im 28ten T. u. d. f. eben ſo, in der Wiederholung, im 96ten u. d. f. und in kleineren Abſätzen im Takt 3, 4, 7, 8, 17, 18, 19, 20, 49, 50, 51, 54, 55, 65, 66, 67, 74, 75, 90 u. 91, nimmt alſo, das oben Angegebene mitgerechnet, nicht wohl über 50 Täkte des 138 T. ſtarken Tonſtückes ein.

Daß die Kraft ſo wie die Milde in verſchiedenem Grade, bald in der Steigerung bald im Senken, der Freude oder der Innigkeit, oder auch trüber Empfindung mehr zugewandt, erſcheine, dieß liegt ſchon in dem Begriffe eines reichen Seelenbildes, das ja der Künſtler, als ſolcher, zu entfalten hat. So wie aber jeder Gemüthszuſtand ſeinen eigenen Charakter trägt, ſo wird auch die Sorge des Vortragenden jene ſeyn müſſen, dieſen in ſeiner Eigenthümlichkeit erſcheinen zu laſſen. Das Darſtellungsmittel für den muſik. Künſtler iſt aber der Ton: in der manchfaltigen entſprechenden Art der Tonbildung wird daher das Mittel liegen, um jeden Seelenzuſtand wahr bezeichnen, das im Innern Gefühlte im Aeußern geſtalten zu können. Vermag der Darſtellende nicht in jeder Form den eigenen Wiederklang des Gemüthes erſcheinen zu laſſen, ſo iſt er kein Künſtler. Und hier ſtünden wir wieder an einem Punkte, welchen man ſo häufig bey dem Vortrage nicht gehörig beachtet findet. Die nothwendige Beſchränkung im Raume hindert den Verf. dieſe Materie ſo ausführlich zu behandeln, als es geſchehen ſollte, deſto mehr will derſelbe jene Lehrer, welche hierin noch nicht gehörig bewandert ſeyn ſollten, und die ihre Schüler zu Künſtlern bilden wollen, auf fleißige Beachtung der folgenden Erörterung aufmerkſam machen, welche Anleitung ihre eigene geiſtige und gemüthliche Kraft weiter ausdehnen und vollſtändig herſtellen mag.

Der Verf. geht davon aus, die vorzüglichſten Gemüthszuſtände — auf

welche ſich die meiſten übrigen zurückeführen und unter ſie eintheilen laſſen — zu bezeichnen und gleichſam zu klaſſifiziren, ſo viel es der gegenwärtige Zweck erfordert. Er theilt ſie ab in

a) Gemüthszuſtände, worin die kräftigſte bedeutendſte Spannung, der höchſte Grad des energiſchen Seelendranges herrſcht: in

b) Solche, in welchen ſich zwar dieſer höchſte Grad von Energie nicht vorfindet, die aber doch noch ein bedeutendes Maaß großer Kraftäußerung enthalten: in

c) Die, worin ſich die Kraft im geſetzteren würdevollen Verhältniſſe ausſpricht: in

d) Gemüthszuſtände des Muntern, von der belebteſten Friſche bis zum leichten Scherz: in

e) Ruhige, gelaſſene Seelenzuſtände: in

f) Solche, worin ſich das weiche zarte Gemüth ergießt, vom Lieblichen bis zum Sehnſuchtsvollen: in

g) Gemüthszuſtände der Schwermuth, vom zarteſten Mitleid bis zum tief erſchütternden Schmerzen ſich abſenkend: in

h) Vermiſchte Seelenzuſtände überhaupt.

Welcher Gemüthszuſtand irgend einem Tonſtücke ſo wie jeder einzelnen Stelle zu Grunde liege; wie ſich jener entfalte, ſteigere, ſenke, mit anderen Seelenzuſtänden verbinde, daher die Art der Uebergänge, der Grade in den nothwendigen Abſtufungen, der Kontraſte u. ſ. w. dieß iſt von dem Ausführenden zuerſt zu unterſuchen, damit er danach ſeine Tonformen bilden, ſie mit dem lebensvollen Bilde des Innern erfüllen, und ſo eine wahre künſtleriſche Geſtaltung liefern könne. Zu dem Letztern mag ihm folgende Erörterung der Weiſe dienen, wie nach jedem der angeführten Gemüthszuſtände die Tonbildung beſchaffen ſeyn müſſe.

Alle oben erwähnten Gemüthszuſtände kann man auf die doppelte Grundform der Kraft oder Zartheit — Milde, Anmuth — zurückeführen, was Schiller mit dem Ausdrucke energiſche und ſchmelzende Schönheit bezeichnet. In Beyden iſt wieder der Charakter des Angehaltenen oder des Beweglichen vorherrſchend, wodurch jeder Gemüthszuſtand wieder eine beſondere Modifikation erhält. So iſt z. B. der kraftvolle Seelenzuſtand ein ganz anderer,

wenn er angehalten wird, ein anderer, wo er ſich im raſchen Lebensſtrom dahinſtürzt. Ebenſo iſt die weiche Anregung, die ſich in der Tiefe eines ruhigen Gemüthes zerſetzt, verſchieden von jener, in welcher lebhaftere Bewegung die Seele mehr dem ſüßen Freudengefühle nähert. Nach dieſer doppelten Unterſcheidung ſind beſonders auch die Uebergänge von einem Gemüthszuſtande in den andern, ſo wie die Abſtufungen im Steigern und Senken zu beachten, was Jener beſonders zu unterſcheiden und genau zu berückſichtigen hat, der als Künſtler etwas Bedeutendes leiſten will.

Zur Darſtellung der bey a) bezeichneten Gemüthszuſtände wird ein feſt angeſchlagener und angehaltener Ton erfordert, ein Ton, mit voller Stärke anhebend, und, ſoviel es die Kraft des Ausführenden erlaubt, im ſteten Wachſen, wodurch eben ſich das Maaß des innern energiſchen Dranges verkündet. Zieht ſich die Empfindung mehr in das Innere, hier die Leidenſchaft toben laſſend, ſo wird der rythmiſche Strom unterbrochen, die ſcharfen Accente zernichten ſich gleichſam ſelbſt in der Vereinzelnung, es ſind nur einzelne kräftige Anſtöße und Hauche eines im Innern wüthenden und ſich ſelbſt zerſtiebenden Feuers. — Geht die Gemüthsbewegung mehr in das Aeußere, ſo wird zwar die nämliche feſte Bildung des Tones, dieſelbe energiſche Accentuation Statt finden; aber der gehaltene volle Ton wird feſt abgeſtoßen, ein Accent drängt ſich vor dem andern im verſtärkten Anſchlage hervor, und das Ganze erhält mehr rythmiſche Kraft. Dergleichen Gemüthszuſtände bezeichnet man, ſo wohl bey ganzen Tonſtücken als einzelnen Stellen, gewöhnlich mit den Ausdrücken: furioso, smanioso — wüthend, tobend — appassionato — leidenſchaftlich — tempestoso — ungeſtümm, hitzig, ſtürmiſch — sdegnoso — trotzig, aufgebracht, unwillig — u. ſ. w. wozu man ſich noch folgender Angaben bedient, welche aber auch bey der Charakteriſirung anderer Gemüthszuſtände z. B. der unter b) angegebenen gebraucht werden: affrettato — beſchleunigend — agitato — treibend, unruhig, ängſtlich — marcato, marque — die einzelnen Stellen feſt bezeichnet, angeſtoßen und herausgehoben — ben marcato — dieſes mit vorzüglicher Schärfe ausgeführt u. ſ. w. *) Dieſe Gemüthszuſtände kom-

*) Man denke hier nur an die bekannte Arie der Königin der Nacht in der Zauberflöte: „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen" wo die letzten fürchterlichen Ausrufe: „Hört! hört Rachegötter, hört der Mutter Schwur!" die ganze Kraft der Ausführung in den Anſpruch nehmen, wie ſie oben entwickelt ward. Freylich iſt dieß in der Ge-

men nicht oft vor, deſto häufiger aber die unter b) bezeichneten. Alle erhabenen Gefühle, welche ſich durch vollen Kraftdrang zugleich nach Außen verkünden, z. B. der kein äußeres Hinderniß ſcheuende Heldenſinn, der dem Tod feſt unter die Augen tritt; alle Empfindungen der wackern Art, Muth, Entſchloſſenheit, Kühnheit, Thatendrang, kurz, alle kräftigen Anregungen — nur ohne den höchſten Grad — bis zum geſetzteren Zuſtand der Würde abſteigend, gehören hieher. Danach muß ſich das Maaß der Ton-Stärke und Fülle, danach die Accentuation richten, welche von den *ſchärfſten* Accenten, die jede Stelle ja oft die meiſten Töne gleichſam vereinzelnt darſtellen, ſich bis zu jenen *gemäßigteren* Kraftgefühlen herablaſſen kann, in welchen wohl eine energiſche Spannkraft der Seele dem Ganzen und Einzelnen feſte Bezeichnung und hervortretenden Schwung verleiht, der aber die genaue Verbindung der einzelnen Theile nicht nur nicht ſtört, ſondern im Gegentheile befördert. Die meiſten der mit Allegro, Allegro assai, Allegro molto, Allo con moto, Allegro agitato, Presto, piú Presto, Prestissimo, con brio, brioso, con spirito, spiritoso — S. S. 27 u. 28 — con fuoco — mit Feuer — con zelo — mit Eifer — con forza — mit Kraft — sempre forte — immer ſtark — ffmo, con anima, animato — beſeelt — con animo, animoso — mit Muth, Herzhaftigkeit — vigoroso — mit kräftigem Antrieb der Seele — brillante — mit hervorgehobenem Vortrage, leuchtend, hervorſtechend — ardito — kühn, beherzt — risoluto — mit Entſchloſſenheit, beſtimmter Kraft u. ſ. w. bezeichneten Stücke und Stellen — wenn ſie nicht mehr den Charakter des Muntern ausſprechen, von dem noch weiter unten gehandelt wird — gehören hieher. Je *mehr* ſich in ihnen Kraft entwickelt, je *bedeutender* der energiſche Seelendrang, deſto *voller* muß die Betonung, deſto *kräftiger* die Accentuation, deſto *gewichtiger erhebender* der Aufſchwung und die Spannkraft der Seele ſeyn, welche die einzelnen Tonformen

---

ſangmuſik, wo der Text den Charakter des Gemüthszuſtandes ſo ſicher angibt, leichter aufzugreifen. Der Verf. räth daher auch *dort* alle noch zu entwickelnden Seelenzuſtände aufzuſuchen, ſich über ihren richtigen Vortrag durch die paſſende Tonbildung zu verſtändigen, und ſo das gehörige Wiedergeben derſelben einzuüben. Dann kann es nicht mehr ſchwer ſeyn, dieß auch bey der Muſik ohne Text zu finden. Uebrigens kann man bey dem muſik. Vortrage nicht ſo bald ganz *auffallende* Verſtöße begehen, wie im deklamatoriſchen; denn die Bezeichnung durch die Rythmik, die Höhe oder Tiefe der Töne, f, ffmo, con forza u. ſ. w. weiſet ſchon ziemlich auf das hin, was im Ganzen und bey den einzelnen Stellen zu beobachten iſt.

belebt. — Doch können auch viele der angeführten Bezeichnungen für die unter a) angeführten Gemüthszuſtände, ſowie für manche der folgenden — vorzüglich die unter b) angegebene gemiſchte Klaſſe — gebraucht werden, worüber der Charakter des Tonſtückes im Ganzen, ſo wie jener der einzelnen Stellen entſcheiden muß. In Hinſicht des Erſten iſt hier beſonders darauf zu achten, ob das Tonſtück zur religiöſen Feier beſtimmt ſey. Wohl mag ſich die Empfindung bis zum heiligen Jubel in einem Gloria, Etresurrexit, Plenisunt coeli u ſ. w. erheben, die Feſtigkeit des Glaubens der Zuverſicht auf Gott ſich in einem Credo, in den Pſalmen u. ſ. w. entfalten, ſich bis zum Schauerlichen des Weltendes und der dort vorkommenden erſchütternden Auftritte im Diesirae; Mors stupebit et natura; Confutatis maledictis u. ſ. w. ausdehnen — das Geſetzte des Ernſtes, der ſich ſtets vom kniſternden Feuer wilder Leidenſchaftlichkeit entfernt hält, darf eine ſolche Ausführung nicht vermiſſen laſſen, ſowie in den weicheren Stellen das einfache kindliche Gemüth, das mit Inbrunſt, reue- oder dankvollem Herzen an ſeinem Gott, ſeinem Schöpfer und Vater hängt. Dieſelbe Berückſichtigung trifft alle Stücke der heiligen Muſik, welche in irgend einem der noch zu entwickelnden Charaktere geſchrieben ſind, und wobey das Tempo als Mittel zur Auffindung jenes, wie in dieſem Falle, angegeben iſt. Im Kammer- oder Theaterſtyl, beſonders in dem letztern mag jede Neigung und Leidenſchaft ihren Tummelplatz — nothwendiger Weiſe in der durch Kunſt zuläßigen Schranke — aufſchlagen, und da wird der Künſtler, oder Vortragende überhaupt ein freyes Feld zur Anwendung der oben erörterten Grundſätze finden.

Zur Darſtellung der bey c) angegebenen Gemüthszuſtände bedient man ſich hauptſächlich eines Tones, der feſt und beſtimmt, jedoch ohne leidenſchaftliche Schärfe, angeſchlagen und mit Fülle unterhalten wird, die aber nicht durch ein Drängen der Stärke, wie bey den oben erörterten geſpannteren Seelenzuſtänden, ſondern durch ein unvermerktes Wachſen — Ausziehen — gebildet wird. Es iſt hier volle Kraft, aber in ſchöner Schranke durch einen gebietenden edlen Willen; daher das Erhebende in der Ausführung, wo dieſer Gemüthszuſtand richtig ergriffen wird. Wir haben hier den vollen Schwung mächtig angeregter Grundkräfte, daher auch der Ton ſoviele innere Fülle haben, die Accentuation ſo ernſt und feierlich vortreten muß; wir haben aber auch die von dem Gefühle ſchöner Menſchheit gegebene Form, welche, durch Beymiſchung des Weichen, jener Schranke und klangreine Verſchmelzung verleiht, woher denn auch der Fülle und Kraft das

Zarte ſich ſo wahr anſchließt, in welches jene in einzelnen Uebergängen ſo gerne ausleitet, oder ſich im Tonfalle niederſenkt. Auch in dieſem Charakter gibt es der Abſtufungen viele, welche man mit generoso — mit edlem Vortrage — pomposo, fastoso — prächtig, mit feierlicher Ausführung, — con gravità, serioso, maestoso — mit Würde, charaktervollem Ernſte — imponente — mit Beſtimmtheit, feſt heraustretender Darſtellung — rigoroso — mit genauer ſtrenger Ausführung, ohne in willkührliche Geſtaltungsformen auszuſchweifen — u. ſ. w. bezeichnet. Das hier meiſtens Statt findende Tempo, wodurch man öfter den Charakter des ganzen Tonſtückes andeuten will, iſt Allegro moderato, Allo maestoso, auch wohl Maestoso oder Moderato allein, Andante, Andante sostenuto, mitunter Grave, — obgleich dieſes, ſo wie das Pesante einen ſchweren Vortrag im noch langſameren Zeitmaaße anzeigt — in näherer Bezeichnung Grave religioso — im religiöſen Ernſte — Tempo di Marcia u. ſ. w. Auch die oben erwähnten Ausdrücke marcato, vigoroso, brillante werden hier angewendet. Dieſer Charakter von Würde kann ſich mehr dem Drange nach Außen zuwenden, oder ſich mehr zur erhabenen Ruhe und Stille des Innern niederſenken. Im erſten Falle tritt die Accentuation mehr hervor, und der volle Ton zieht ſich mehr nach Außen; im zweyten tritt der feſte rythmiſche Einſchnitt mehr zurück, und der würdevolle Ton zerſetzt ſich im feierlich ruhigen Gefühle des edlen Herzens. Ein Beyſpiel für den 1ten Fall iſt das: Rex tremendae majestatis in Mozarts unübert. Requiem; für den 2ten das „O Iſis, und Oſiris" der Marſch und Chor der Prieſter im 2ten Theile der Zauberflöte, was die Anwendung in den übrigen Tonſtücken verdeutlicht.

Bey den muntern Gemüthszuſtänden ſpielt hauptſächlich der Rythmus ſeine Rolle, der hier nach den verſchiedenen Graden der Munterkeit beweglicher und lebendiger wird. Hiernach richtet ſich auch die Accentuation und die eigene Bildung des Tones, ſo, daß bey den mit fresco — friſch — con giubilo — mit Jubel — animato u. ſ. w. bezeichneten Stücken und Stellen der Ton beſtimmter angeſchlagen, voller ausgehalten, und die Accentuation kräftiger angegeben wird; während ſich dieſe Schärfe der Accente bey den mit con vivezza, vivacità — mit Lebhaftigkeit — con allegrezza — mit Munterkeit — giojoso — freudig — risvegliato — ermuntert, erweckt — u. ſ. w. bezeichneten Stücken und Stellen verliert, der Ton in ſeiner volleren Anſpannung etwas nachgelaſſener wird, und bey den mit leggiere, leggieramente — leicht — sciolto — frey, ungebunden, leicht, fertig, der entſchie-

dene Gegenſatz gegen den ſchweren Vortrag — giocoso — tändelnd — scherzando — ſcherzhaft — burlesco — komiſch — angedeuteten Stellen ſich beynahe ganz dem rythmiſchen Gewichte überläßt, und nur ſoviel von ſeiner inneren Fülle und Kraft beybehält, als zur Bildung eines Tones überhaupt nothwendig iſt. Das Tempo iſt gewöhnlich Allegro vivace, Allegretto, Andantino, ſogar Larghetto, und ſteigert ſich wohl bis zum Allomolto, Presto, Prestissimo. Und hier ſieht man ſo recht, wie weder das angegebene Zeitmaaß noch auch manche der oben angezeigten und auch bey dieſen Gemüthszuſtänden häufig gebrauchten Bezeichnungen z. B. ben marcato, animato, agitato, stringendo auf den innern Charakter ſicher ſchließen laſſen. Wie oft iſt es nicht der Fall, daß in einem im Ganzen ernſthaften Rondo der Tonſetzer zum leichten Scherz, zur leichten Freude übergeht, ohne den Vortrag bey den einzelnen Stellen näher zu bezeichnen, welcher doch beym Ernſt feſt und beſtimmt, beym leichten Spiel des munteren Erguſſes ungebunden, fertig, gleichſam von allem Schweren losgelöſet ſeyn muß! Wie ſelten iſt es doch, daß man ſich bemüht, den Charakter jeder Stelle aufzugreifen, und ihn durch die ihm allein entſprechenden Formen der Tonbildung wahr wiederzugeben! Wenn nun das Verſchiedenſte auf dieſelbe Weiſe dargeſtellt wird, muß ſich nicht hier alles Eigenthümliche verwiſchen, und eine ſolche Ausführung das ganze Seelengemälde verderben, das der Tonſetzer eben ſo ſchön als reich entfaltete!

Allerdings liegt darin ein großes Verſehen der Tonſetzer, daß ſie die einzelnen Stellen ſo oft nicht genau genug bezeichnen, — was nur von wenigen geſchieht — deſto ſorgſamer und umſichtiger ſey man dafür bey der Ausführung. —

Spielt der Rythmus bey den muntern Gemüthszuſtänden eine ſo bedeutende Rolle, ſo iſt im Gegentheile bey ruhigen, gelaſſenen Seelenzuſtänden ein ruhiger, ſanft dahin gleitender Fluß in der Bewegung, die Beſtimmtheit in der Accentuation wird nur in ſo weit beobachtet, als es nothwendig iſt, um die muſik. Ideen in ihren nothwendigen Umriſſen erſcheinen zu laſſen, der Ton iſt dafür angehalten, mit Ruhe und in unmerklicher Steigerung ausgezogen, wobey er ſonach weder durch ſtarkes Anwachſen eine beſondere innere Kraft, noch durch bedeutſames Anhalten beym Verlieren jenen dem Innigen ſich nähernden Charakter erhält. Auch hier gibt es der Abſtufungen in den Seelenzuſtänden viele — man betrachte nur, wie weit das tiefe Nachdenken des Mannes bey verſammeltem Gemüthe, ſein durch

langen ſieggekrönten Kampf errungener Gleichmuth von der ſüßen Ruhe entfernt iſt, in welcher das Herz reiner, noch nichts Arges kennenden Unſchuld ſchlägt! Man bezeichnet ſolche Seelenzuſtände mit tranquillamente, tranquillo — ruhig — innocentemente — unſchuldig — semplice — einfach, mit ungekünſteltem Vortrage, was aber auch bey andern Gemüthszuſtänden gebraucht wird, wo der Darſtellende ſich genau an das Vorgeſchriebene halten ſoll — pastorale — hirtenmäßig — u. ſ. w. Auch bedient man ſich öfter des Beyſatzes legato oder ligato, sempre legato — mit gebundenem, ſtets gebundenem Vortrage — um dadurch das ſcharfe Herausheben der Accente zu verhindern, wodurch der Charakter dieſes Seelenzuſtandes verwiſcht würde, und dafür das Anhalten und Verſchmelzen der Töne zu befördern. — Und mit dieſem Charakter leiten wir zu den Gemüthszuſtänden der Milde über; der Rythmus tritt immermehr zurück; und in der Kunſt, den gehaltenen Ton anſchwellen und verlieren, und in dieſe Art des Wachſens und Abnehmens den eigenen Grad der ſich erwärmenden und erhebenden ſo wie auch ſich gleichſam in ſich zurückziehenden Empfindung eingießen zu können, liegt das wahre Mittel, alle die verſchiedenen nun folgenden und oben unter f) angegebenen einfachen Gemüthszuſtände mit gehörigem Leben und in wahrſter Bezeichnung darlegen zu können. — Als erſten und geringſten Grad nehmen wir das Angenehme an, welches als ſolches hauptſächlich auf die möglichſte Befriedigung des Sinnes zielend, ſomit von der Tendenz einer tieferen geiſtigen oder gemüthlichen Anregung entfernt, vorzüglich einen reinen, klingenden, wohlgebildeten Ton beabſichtiget, den Accenten und rythmiſchen Figuren eine gefällige Form verleiht, die einzelnen Töne im melodiſchen Erguſſe fließend verbindet und verſchmelzt, alles ſtark Hervortretende, Störende z. B. ſtark markirte Accente, Unreinheit in der Intonation, Unreinlichkeit in der Ausführung der Figuren jeder Art vermeidet, ſomit weder eine Sünde begeht, noch auch etwas Gutes thut. Es gibt leider! ſolche Tonkünſtler, welche gleiche Tendenz bey ihrer Darſtellung haben, und, da ſo oft ein großer — ja man darf ſagen der größte — Theil des Publikums unterhalten ſeyn d. h. ſich die Zeit mit etwas vertrieben haben will, das nur nicht die geiſtige Kraft anſprechen darf: ſo finden ſolche Leute ihren Beyfall und ihre Rechnung, ſo wie ein ſolches Publikum ſeine Unkunde und Geſunkenheit dadurch deutlich genug an den Tag legt. Doch würde der Künſtler ſehr fehlen, welcher die angenehme Seite vernachläßigen wollte. Der Sinn fordert mit Recht ſeine Befriedigung, und dieſe verſchafft der

Darſtellung gleichſam den Eingang. Hat dieſen der Vortragende errungen, ſo hängt es ja dann nur von ihm ab, ſich in dem Gemüth des Hörers immer mehr feſtzuſetzen, hier jede Grundkraft anzuregen, ſo jenes ſchöne Seelenbild einzudrücken, das ſeinen hohen Standpunkt verkündet, und jenen zu dieſem emporzuheben die wunderbare Kraft beſitzt. Das Angenehme ſey alſo — wo es nur immer geſchehen kann — mit jeder Darſtellung verbunden, aber nur Mittel, nie Hauptzweck. — Das Sanfte unterſcheidet ſich von dem blos Angenehmen durch den ihm beywohnenden Charakter von Gutmüthigkeit, wodurch ſeine Beziehung zum Innern hergeſtellt iſt. Dieſer Zuſtand wird durch weiche Accentuation und eine Tonbildung gegeben, bey welcher das unvermerkte Anſchwellen und Erwärmen das Hinneigen des Gemüthes, und das zarte Verlieren deſſelben die Milde des Innern ausſpricht. Die ſo zu gebenden Stellen bezeichnet man häufig mit soave — ſanft — con delicatezza, tenerezza — mit Zartheit, Weichheit — glissicato — ſanft gleitend — lusingando — ſchmeichelnd — compiacevole — gefällig, angenehm, welches, dem Wortbegriffe nach, zwar nur auf die oben bezeichnete Empfindung des Angenehmen zu deuten ſcheint, in der Regel aber, ſo wie das con gusto, gustoso — mit Geſchmack — auf die eben entwickelte Weiſe behandelt wird. — Dazu gehören auch noch die Ausdrücke cantabile, arioso, melodioso — ſangbar, ſingend — die im ſtrengen Sinne nur das Verſchmolzene des Vortrages, dem der Singſtimme gleich, andeuten, welchem aber das Weiche, Zarte — in der Regel — beygemiſcht wird. — Bey den mit amabile — lieblich — dolce, con dolcezza — ſüß, zart — dolcissimo — ſehr ſüß — u. ſ. w. bezeichneten Gemüthszuſtänden erhält der Ton ſchon mehr Innigkeit; ſie nimmt zu bey amoroso, amorevole, con amore — liebevoll, mit Liebe — con sentimento, sensibilmente, con affetto, affettuoso — mit Gefühl, gefühlvoll — con grazia, grazioso — mit Anmuth, Annehmlichkeit — con carità — mit Liebe, Milde — con diletto — mit Liebe, herzlicher Hinneigung — und tritt bedeutend vor bey den mit lanquido, lanquente — ſchmachtend, ſehnſuchtsvoll — u. ſ. w. bezeichneten Gemüthszuſtänden, bey deren Darſtellung die die Tonbildung charakteriſirende Wärme und ſteigende Fülle dem Drange des erregten Herzens, und der Milde dieſes die bedeutende Weichheit und Zartheit entſpricht, womit der Ton verhallt. Zur edleren Art der Ausführungen in dieſem Charakter gehören die andächtigen, frommen Gemüthsſtimmungen, für den Darſtellenden mit pietoso — andächtig, fromm

— religioso — gottſelig — bezeichnet. Das wahre Begeiſtertſeyn durch die höchſten Anſchauungen, das Ruhen in Gott, welches der Künſtler wirklich empfinden muß, wird den Tönen jene innere Glut, jene Heiligkeit des Gefühls verleihen, welche der Feier des Höchſten entſpricht, die Seele mag nun im demuthsvollen Tone der Anbetung niederſinken, oder im heiligen Jubel zum großen Schöpfer und Erhalter des Weltganzen aufjauchzen. — Darum muß auch hier wieder des Künſtlers gewandter und ſchöner Sinn die gegebenen Grundſätze verſchieden anzuwenden und auszudehnen verſtehen.

Bey der Darſtellung der bey g) angeführten Gemüthszuſtände der Schwermuth, wie ſich ſolche vom zarteſten Mitleid bis zum tief erſchütternden Schmerzen abſenken, iſt hauptſächlich darauf zu ſehen, ob den Schmerzengefühlen mehr Unruhe, Beweglichkeit, oder Anhalten beywohnt. Stellen der erſten Art werden — wo der Vortrag angezeigt iſt — öfter mit den Ausdrücken affrettato, agitato, con amarezza — mit Bitterkeit — u. ſ. w. bezeichnet, wobey die Accentuation lebhafter, herausgehobener iſt, und die einzelnen Schmerzen verkündenden Töne einen feſteren Anſtoß erhalten, welcher traurige Charakter ihnen durch das mit vieler Rührung ausgeführte Anſchwellen und den ſich ſo bedeutend verlierenden Tonfall zugewendet wird. Bey den Seelenzuſtänden der 2ten Art zerfließet beynahe alle Accentuation; die einzelnen Töne und Tonrythmen verſchmelzen ſich mehr mit einander, und der Vortrag iſt ſo verbunden als möglich; die Figuren z. B. die mit punktirten Noten, die außerdem mit beſtimmter rythmiſcher Kraft ausgeführt werden mußten, werden ganz anders behandelt, da gerade in dem länger Gehaltenen der punktirten Note, in welchem ſich die wachſende innere Rührung darlegt, — worin früher die ganze rythmiſche Kraft in dem feſten Anſtoße ſich verband — alles feſtere Herausheben unterdrückt, die Note blos mit Rührung angehalten wird, und der Ton weich zerfließt. Jemehr ſich nun die Anregung gleichſam vom Aeußern hinweg und in das Innere zieht, deſto bezeichnender iſt dieſes auszuführen, und die Tonbildung ſo zu geben, daß der mit voller Spannung des Gemüthes bedeutend anſchwellende Ton — was ſich nach dem Grad des Schmerzens mehr verſtärkt oder verringert — ſich ins pp verliert, und gleichſam in der Bruſt, aus welcher er ſich ſo mächtig hervorgedrängt hatte, erſtirbt. Die auch hier in ſo verſchiedenen Abſtufungen vorkommenden Seelenzuſtände bezeichnet man gewöhnlich mit den Ausdrücken: mesto, dolente — betrübt — con afflizione — mit Betrübniß, Kummer, Herzeleid — funebre

— trauernd — lugubre — traurig, leidvoll — con malinconia — mit Schwermuth, Gram — doloroso — ſchmerzhaft — lagrimoso — traurig, gleichſam weinend, klagend — lamentoso, lamentabile — ſchmerzlich, jammervoll — u. ſ. w. Wächſt der Schmerz mit Stärke an, ſo iſt es hier, wie bey der Deklamation, wo verſtärkte Ausrufe, — den gewaltigen Drang gramvoller Bewegung ausſprechend — die ſich dann wieder ganz in der Tiefe der Bruſt verlieren, und ſo öfter wiederkehren, dieſen Seelenzuſtand bezeichnen. Eben ſo iſt es in der Tonſprache, wo das ſchnelle Hervordrängen des mit Gram gefüllten Tones, ſein Zurückſinken und Verhallen im Innern, und das öftere Wiederkehren dieſer heftigen Anregung dieſen Seelenzuſtand wiedergibt. Je mehr Erſchütterung des Gemüthes ſich damit verbindet, deſto kräftiger treten die Accente hervor, bey welchen ſich mit der Stärke des Anſtoßes das ſchnelle Zerfließen des Tones einet, wodurch eben das Harte und Schauerliche ſolcher Seelenzuſtände, die man hie und da mit den Ausdrücken smarrito — beſtürzt — tremolo — zitternd, bebend — u. ſ. w. andeutet, bezeichnet wird. So wie aber dieſen Zuſtänden überhaupt Abſpannung des Gemüthes, ſo kann auch, durch Beymiſchung von Kraftgefühlen oder Erhebung zu dieſen, ihnen mehr oder weniger Anſpannung beywohnen, ja ſie können ſich dadurch leicht zu den bey a) angeführten Seelenzuſtänden ſteigern. In dieſem Falle finden dann auch die oben angeführten Grundſätze mehr oder weniger ihre Anwendung. Doch ſey man ſowohl bey der Darſtellung der tieferen Grade der Schwermuth als jener der höchſten der Anſpannung behutſam, daß man die Gränzen der äſthetiſchen Anforderung nicht überſchreite, vermöge welcher auch bey dem größten Leiden noch das freye edler Selbſtſtändigkeit fähige Gemüth erſcheinen muß, ſo wie man in der heftigſten Anſpannung die Menſchheit nie vermiſſen darf. Außerdem wird die Geſtaltung unedel, gemein, und der Kunſt unwürdig, die ſich wohl der ſchauerlichſten Motive bedienen darf, aber nur inſofern dieſe erheben, und nicht zurückſtoßen.

Sehr ſchwierig iſt die Darſtellung der unter b) angeführten vermiſchten Seelenzuſtände überhaupt. So kann ſich z. B. mit der Freude der Gegenwart das bange Gefühl für die Zukunft, Muth mit Mitleid, Liebe mit Gram Furcht Entſetzen verbinden; dem größten Schmerzen kann der höchſte Heldenſinn beygemiſcht ſeyn, welcher über jenen triumphirt. So iſt in der Arie der D. Anna im Don Juan „Dich ruf ich zur Rache! Dein Herz ruft dich auf. Betrachte die Wunde, die blutende Bruſt!" die höchſte zum ſchauerlichen Gefühl der Rache auffordernde

Anſpannung, mit den weichen ſchmerzlichen Accenten tiefen Grames — die nach Außen ſtrebende Kraft mit der im Innern der Bruſt ſich bewegenden gepaart. Und dieſer Fälle gibt es um ſo mehr, als der Menſch ſelten ganz reine Freude oder Traurigkeit empfindet, indem ſich jener meiſtens wo nicht trübere doch mehr abſpannende Gefühle, ſo wie dieſer die angenehmeren der Hoffnung, des Troſtes, der Freude beymiſchen. Nachdem nun die Art der Darſtellung der verſchiedenen Gemüthszuſtände überhaupt, ſoviel es geſchehen konnte, erörtert iſt, ſo hat der Darſtellende hauptſächlich nur darauf zu ſehen, *welches* Gefühl bey irgend einer Stelle ſich ausſpreche, oder *vorherrſche*, wodurch die Art der Ausführung ganz genau beſtimmt iſt. — Weit wichtiger iſt die gehörige Beachtung der Uebergänge. So iſt z. B. häufig der Fall, daß in dem einer Arie vorangehenden Recitativ der Schmerz eines beklommenen Gemüthes geſchildert wird; das folgende Adagio oder Larghetto gibt Troſt und Beruhigung; das nächſte Allo läßt uns erheiternde Blicke froher Ausſicht für die Zukunft ſchauen, welche ſich im più Allo zum ſüßen Vorgefühl hoher Wonne erheben. *Jeden Charakter* mit ſeiner *Eigenthümlichkeit* geben, und auch die *Ueberleitungen* gehörig treffen, daß *nirgends* etwas grell Abſtoßendes, Unwahrſcheinliches, Auffallendes ſich vorfindet — wenn anders der Tonſetzer nicht einen ſolchen ſcharfen Contraſt beabſichtigte — mit einem Worte, dieſe gehörigen Grade des Steigerns und Senkens finden, dazu gehört viel Studium, fleißige Uebung und ein gewandter feiner Sinn. Da nun die Tonſetzer ſo oft dieß durch cresc. decr. dimin. u. ſ. w. anzuzeigen vergeſſen, es ſich auch häufig gar nicht thun läßt: ſo iſt hierauf von dem Lehrer und Schüler das genaueſte Augenmerk zu richten. Wie kann auch eine *eintönig* fortſchreitende Darſtellung — und ſollte es nur einige Zeilen lang währen — einen guten Eindruck hervorbringen! Muß ſie nicht Langeweile erregen! Der Ausführende ſoll aber die Kunſt verſtehen, eine *intereſſante Anregung um die andere* vorzuführen, um den Hörer *ſtets neu* zu bethätigen, ſeine *Seelenkraft* nach *allen Richtungen* und *Graden anzuregen*. Hier muß er mit *Kraft* vortreten, *dort* ſich in die *mildeſten Anklänge* herabſenken; *einmal* durch eine neue kühne Wendung die Aufmerkſamkeit deſſelben ſpannen, ein *andermal* das mild angeregte Gefühl in unvermerkten Steigerungen bis zur höchſten Kraft erheben, und ſich dann wieder bis zum leiſeſten Hauch verlieren. Verſteht er es nun nicht, die gehörigen *Ueberleitungen* zu geben, wie kann er ſeiner beabſichtigten Wirkung

ſicher ſeyn? — Sind dieſe angegeben, ſo ſey er auf die genaue Beachtung derſelben ſehr aufmerkſam; ſind ſie es nicht, ſo ſtudire er ſo lange alle einzelnen Stellen, Sätze, Perioden, bis er gefunden hat, wo ſich die Gefühle ſteigern, wo ſie ſich ſenken; wo Freude wo Schmerz und in welchem Grade beyde herrſchen; ob der Tonſetzer Contraſte wollte — p. gegen das f. oder dieſes gegen jenes, pp. gegen ff. oder umgekehrt ſetzte, u. ſ. w. — oder ob ſich die Darſtellung durch Steigerung oder Senken bewegt. Hat er dieß gefunden, und iſt er mit der Art der Darſtellung jedes Gemüthszuſtandes bekannt, hat er die verſchiedene Tonbildung ſo wie die damit verbundene manchfaltige Accentuation eingeübt, dann muß er in Hinſicht der richtigen Entfaltung und Geſtaltung der Gefühle etwas Tüchtiges leiſten. *)

*) Was bisher von der einem jeden Gemüthszuſtande eigenthümlichen Tonbildung und der Anwendung derſelben bey der muſik. Darſtellung geſprochen wurde, geht zunächſt die künſtleriſche Ausführung an, und mußte ſo entwickelt werden, wenn dieſe Anweiſungen dem Weſen der Kunſt entſprechen ſollten; denn es iſt nicht genug, daß der vortragende Künſtler die in dem Tonſtücke entfalteten ſchönen Anſchauungen des Tonſetzers aufgreife, er muß ſie auch durch die entſprechenden Formen im Aeußern erſcheinen laſſen können. Wer ſonach als Künſtler etwas leiſten will, der muß auf die angezeigte Weiſe ſich einſtudiren. Wer das nicht will, oder kann — wozu eine eigene Anlage verbunden mit unausgeſetztem Studium erfordert wird — der ſey bey der Anwendung des oben Entwickelten behutſam, damit nicht ſtatt einer ſchönen Darſtellung ein abgeſchmacktes Fratzenbild mit elenden Tonverzerrungen zum Vorſcheine komme. Man berückſichtige doch auch hier den herrlichen Satz der Weisheit: „Viele ſind berufen, nur Wenige auserwählt." Wem das Letzte der eigene Drang im Innern nicht verbürgt, der bemerke überhaupt, daß die Kraft mit feſten Accenten, vollem Tone, vieler Lebendigkeit, und männlichem Schwunge, ſowohl in den einfachen Grundbezeichnungen als den Paſſagen und Manieren gegeben werden muß. Steigert ſich die Kraft, ſo wird auch die Beſtimmtheit, Feſtigkeit, Energie in der Darſtellung wachſen. Treten im Gegentheile gemäßigtere Grade ein, ſo verringert ſich auch die Kraft, die Accente werden weicher, und der ganze Vortrag mehr verbunden. Die Milde erſcheint mit ſanfter, mehr zerfließender Accentuation, weichen gehaltenen Tönen; die Freude mit bewegtem Rythmus, leichtem hüpfenden Schritt, wobey die einzelnen Töne nicht ſo voll und beſtimmt im Zeitwerthe ausgehalten werden, wie beym ſchweren Vortrage der ernſten, feierlichen, tiefer eingreifenden Gemüthszuſtände, wozu die rührenden und ſchwermuthsvollen Gefühle überhaupt gehören, die entweder mehr dem Charakter der Ruhe zuſagen, wobey der Vortrag verſchmolzener, gehaltener zu geben iſt, und der mit Rührung gefüllte Ton ſich mild, vielleicht bis zum leiſeſten Hauch verliert, oder welchen mehr Spannkraft des Gemüthes beywohnt, wo ſonach das Her-

Dadurch kömmt Schatten und Licht in die Geſtaltung, und die einzelnen Partieen des ganzen Seelengemäldes treten in ihrer Eigenthümlichkeit hervor; wir fühlen das reiche, volle und tiefe Gemüth des Tonſetzers, welcher von einem Gemüthszuſtand in den andern übergeht, oft die ganz entfernt ſcheinenden durch die Kraft ſeiner Phantaſie mit dem ſchönen Ganzen verbindet; der Freude miſcht ſich ſanfte Trauer ein; das Kraftgefühl verſchmelzt im ſüßen Anklange weicher Töne; die zarte Anregung ſenkt ſich ſchon zum bangen Schmerzen, da tritt Beruhigung ein, mit ihr kräftigende Stärkung, und im ſteigenden Drange oder auch im raſchen Aufſluge erhebt ſich das Gemüth zum vollſten Schwung kräftiger Seelenſpannung, der ſich im reichen energiſchen Strome beſeelter Tonformen verkündet. Alle verſchiedenen Geſtaltungen und Verſchmelzungen, welche der Maler durch das ver-

---

ausheben der Accente, der einzelnen Töne, der energiſche Drang immer mehr verſtärkt wird, je größer und ins Aeußere heraustretend die drängende Unruhe des Gemüthes. Danach iſt das Steigern und Senken, danach ſind die Uebergänge, die Gegenſätze u. ſ. w. zu geben. Wer dieſes berückſichtiget, kann doch nicht in jenen, man darf ſagen allgemeinen Fehler fallen, daß er — was ſchon oben gerügt ward — energiſche Stellen, ſolche, worin ſich die größte Anſpannung des Gemüthes ausſpricht, mit leichten, hüpfenden Tönen und Accenten, dafür wieder freudige Gefühle durch ſchweren Vortrag darlegen will. Er wird ſich doch bemühen, die Art ſeiner Ausführung dem Charakter der jedesmaligen Stelle ſowie jenem des Ganzen, ſo viel er kann, anzupaſſen. Wir werden doch auf dieſe Weiſe wieder Ausführungen erhalten, wo man nicht Alles auf einerley Weiſe, mit einerley Vortrag, der höchſtens ſtärker oder leiſer war, ſondern Alles, wo nicht mit dem eigenthümlichen, doch auch nicht einem entgegengeſetzten Charakter gab. Man denke ein Sänger wollte den eingreifenden Ausruf der Donna Anna: „Flieh, o entflieh Grauſamer!“ und die darauf folgenden Troſtesworte von D. Guſman im Don Juan; „Höre mich an! o höre!“ in welchem erſten die höchſte Spannung des Gemüthes aus der durch tiefen Schmerzen erſchütterten Bruſt ſich hervordrängt, auf gleiche Art, wie die doch auch nicht mit leichtem Vortrage zu gebenden letzten Worte der Beruhigung vortragen! Oder er wollte die höchſt tragiſche Arie „Du kennſt ihn, ders wagte der Tugend zu trotzen“ welche den feſteſten Vortrag fordert, eben ſo ausführen, wie die folgende muntere des Don Juan „Sind erſt vom Weine die Köpfe erhitzet, dann wächſt die Freude, mehrt ſich die Luſt“ bey welcher der muntere, gewiſſermaßen ausgelaſſene Charakter den leichteſten Vortrag fordert! Und ſo wie hier die verſchiedenſten Gemüthszuſtände, durch den Text unverkennbar bezeichnet, auch auf die entſprechende verſchiedene Weiſe darzuſtellen ſind, ſo iſt es auch bey der Muſik ohne Text, wo man eben ſo den Charakter jeder Stelle zu unterſuchen, und danach die Ausführung zu geben hat.

ſchiedene Führen des Pinſels, das verſchiedene Auftragen ſeiner Farben, durch die reichſten Abſtufungen von Licht, Schatten, Halbſchatten u. ſ. w. in ſeinem Werke nur immer entfalten konnte, und welche eben ſo das reiche herrliche Gemüth des Tonſetzers in dem Tonſtücke entwickelte, treten nun, durch die Kunſt des Vortragenden, beſonders die richtige Benutzung der verſchiedenen Ton-Bildungen und Abſtufungen, wieder hervor, und wir ſchauen, wir fühlen eben ſo entzückt dieſes herrliche Gemälde in ſeiner Friſche, als das Werk des Malers, wenn es von der Staffeley kömmt. Wer ſonach ein Tonſtück in dieſer Hinſicht, ſowohl im Ganzen als Einzelnen, nicht genau kennt, und weiß, welcher Charakter dem Ganzen — nun in gemüthlicher Hinſicht — zu Grunde liegt; wie dieſer durch alle einzelnen Stellen entwickelt iſt; wie eine auf die andere mit Nothwendigkeit folgt, eine die andere bedingt; wie erſt aus der Verbindung aller das ſchöne Ganze hervortritt, und dabey die techniſche Vorbereitung nicht beſitzt, den Charakter jeder Stelle durch die eigene Art der Accentuation ſo wie die eigenen entſprechenden Tonformen geben zu können, der kann nie richtig vortragen. — Um hierin dem Schüler eine Anleitung zu geben, wird daher der Verf. das vorliegende Tonſtück nun auch in dieſer Beziehung zergliedern, woraus derſelbe entnehmen mag, mit welch' größerem Fleiße, ernſterem Studium, bedeutenderem geiſtigen Schwunge Werke von großen Meiſtern durchzunehmen, einzuüben und vorzutragen ſind, nachdem zur richtigen Ausführung dieſes blos zu einiger Hinleitung entworfenen Beyſpieles ſchon ſoviele Genauigkeit, ein ſo ernſtes fleißiges Beſchauen des Ganzen und Einzelnen nothwendig iſt.

Vermöge der oben ſchon entwickelten Anſicht muß zuerſt unterſucht werden, welches der einem ganzen Tonſtücke zu Grunde liegende Charakter, und wie dieſer in den einzelnen Stellen entwickelt ſey. Dieſer Hauptcharakter aber wird aufgegriffen, wenn, wie es ſchon oben bey dieſem Beyſpiele geſchah, die ganze Entwicklung im Stücke — ſowohl alſo die Art der gemüthlichen Richtung in der erſten Anregung, als in der Entfaltung dieſer — betrachtet wird, ob z. B. mehr Kraft oder Milde herrſcht, in welchem Grade, mit welcher Eigenheit u. ſ. w. wobey die obige ſo genaue Erörterung der verſchiedenen Gemüthszuſtände überhaupt näheren Aufſchluß geben mag. Dabey muß nothwendiger Weiſe auf die Taktart — ob es z. B. der ſchwerere C oder leichtere

$\frac{2}{4}$ — auf die Vorzeichnung — Allo molto, Moderato u. ſ. w. — ferner auf die nähere Bezeichnung — con spirito, agitato u. ſ. w. — dann auch auf die Tonart — ob es dur oder moll (S. S. 53 u. 67) ob viele # angezeigt ſind, welche die Seele mehr ſpannen, oder b, welche ſie mehr abſpannen u. ſ. w. geſehen werden. Weiß man dieß, ſo iſt der Vortrag für das ganze Stück beſtimmt; denn alle Kunſtgeſtaltung, von einem feſten Mittelpunkte ausgehend und auf dieſen alles Uebrige zurückbeziehend, bewegt ſich, wo ſie aus dieſem heraustritt, entweder im Steigern und Senken oder in Gegenſätzen. Man hat alſo nur darauf zu achten, welches der dem Ganzen zu Grunde liegende Hauptgemüthszuſtand ſey, wo ſich dieſer ſteigere, wo er ſich ſenke, wo er in andere verwandte Gemüthsformen ausleite, wo Contraſte Statt finden, kurz, wie ſich jener entfalte, und daraus das ganze reiche lebensvolle Gemälde ſich entwickle. So iſt in dem vorliegenden Beyſpiele dieſer Hauptgemüthszuſtand würdevolle Kraft. Mit dieſem Gefühle beginnt die erſte Periode, und mit Einmiſchung mehrerer Gegenſätze, ja durch dieſe gehoben, ſteigert es ſich immer bis ans Ende derſelben. Darauf folgt ein milder Gegenſatz. Vom 21ten Takte an ſchwingt ſich die ganze Entwicklung wieder auf dieſen Punkt, und zwar verſtärkt durch Steigerung in den Harmonieen bis zur Fermate. Vom 43ten T. an ſteigert ſich wieder das Ganze, ſenkt ſich aber in weichen Anklängen im 49ten T. Bedeutend tritt die Kraft in ihrem vollen Erguſſe in der Paſſage vom 52ten T. an hervor; ſie ſenkt ſich zu milden Accenten im 54 u. 55ten T. herab; erhebt ſich aber wieder vom 56ten an, und hat den vollſten Erguß in fortgeſetzter Steigerung in dem 63, 64 u. in der 1ten Hälfte des 65ten Taktes. In bedeutenden Accenten erſcheint ſie im 68 — 71ten T.; verſchwindet gleichſam im Gegenſatze des 74 u. 75ten, erhebt ſich in beſtändiger Steigerung vom 76ten bis zum 85ten, wo ſie in höchſter Fülle und Stärke ſich bis zum 88ten fortdrängt. Durch die hier einfallende Moll-Tonart und den der Paſſage zu Grunde liegenden weicheren Geſang mildert ſie ſich, noch mehr durch den darauf folgenden Gegenſatz des Zarten; ſteigert ſich aber wieder vom 92ten an bis zur Fermate. Nach vorausgegangener milder Entwicklung, dem Gegenſatze, hebt ſich das Gemüth vom 111ten T. an wieder zur Kraft empor, ſteigert ſich fortwährend, bis dieſe im 123ten den vollſten Erguß in der Paſſage erringt. Dieſer ſelbſt wird durch die entſcheidende Kraft, welche den Vortrag der Endperiode vom 129ten T. an charakteriſirt, wieder gehoben, die ſich dann, immer wachſend, bis zur

möglichſten Energie im 137ten T. aufſchwingt. Wie ſich der erwähnte Hauptgemüthszuſtand im Steigen und Senken durchführet, wie die Contraſte eingemiſcht ſind, davon wäre nun ein Ueberblick im Ganzen vorhanden, der allzeit voraus errungen ſeyn muß, ehe man ins Einzelne gehen kann. Es ſind gleichſam die Hauptumriſſe des ganzen Gefühlsbildes. Die nothwendige nähere Einſicht aber erringt man nur durch die genaue Zergliederung des Einzelnen, vom 1ten T. beginnend und die Betrachtung bis zum letzten fortführend, wie es bereits oben mit der Zergliederung der Hauptidee und der damit verbundenen Nebenideen geſchah. Da tritt denn gleich im 1ten T. die mit Würde gepaarte Kraft energiſch ein, was durch das f. ſo wie den unisonus — den einſtimmigen Geſang ohne Harmonie — bezeichnet iſt, der ſtets einen verſtärkteren Vortrag der Idee fordert, ſo, daß alſo bey energiſchen Stellen die Kraft, und bey weichen das Zarte, Innige, ebenſo Frohſinn oder Schmerz u. ſ. w. bedeutender gegeben wird. Schon die 1te Note wird feſt und beſtimmt mit einem vollen Tone angeſchlagen, — S. S. 258 — und in gleicher Fülle, mit entſcheidend vortretender Accentuation, ſchwingt ſich die Seele mit ſteigender Kraft zur 1ten Note des 2ten T., auf welcher der vollſte Erguß Statt findet, von dem dann wieder das drängende Gefühl, aber immer noch mit Fülle entſtrömend, bis zur letzten Note abſchwingt.*) Eben ſo kräftig muß die auf der 2ten Note des 1ten T. angezeigte Manier, ſowie der ſchnell zugebende Vorſchlag ausgeführt werden; der letzte ſo, daß er mit einer eigenen Schärfe auf die folgende Note gleichſam hinſtürzt. Der Fülle und Kraft ſchließt ſich bey dieſen Gemüthszuſtänden — S. S. 258 — ſo wahr und gerne das Zarte, Weiche an. Ein ſolcher Gegenſatz beginnt nun mit der letzten Note des

*) Der Verf. macht hier die Lehrer darauf aufmerkſam, wieviel in Hinſicht der guten Ausführung des ganzen folgenden Stückes davon abhängt, daß die erſte Stelle ſogleich mit der gehörigen Spannkraft des Gemüthes ergriffen werde. Es iſt gewiſſermaßen hier im Geiſtigen, wie bey dem rein Singen der Paſſagen im Techniſchen. Iſt da der 1te Ton nicht richtig angeſchlagen, ſo wird in der Regel die ganze Stelle falſch und fehlerhaft, und dort das Ganze geiſtlos, ohne den bey jedem Vortrage nothwendigen Schwung, welcher erſt über den Mechanismus erhebt, und in der freyen, vollen und kräftigen Oscillation der Seelenfibern die zur künſtleriſchen Darſtellung nothwendige Stimmung beurkundet. Der Lehrer laſſe daher den Schüler ſo oft anfangen — durch eigenes Vor-Spielen oder Singen ihn ſo lange ſteigernd — bis er die nothwendige Beſeelung errungen hat.

2ten T., und damit eine ganz andere Art des Vortrages. Dieſer gemäß müſſen die Accente nun weich ſeyn, der Ton mild, mit Innigkeit anwachſend, und ſich eben ſo verlierend; die Nachſchläge ſind in demſelben Charakter und ſo zu geben, daß dadurch der angehaltene Geſang ſanft verſchmilzt, und bey jedem der redneriſchen Einſchnitte im 3ten T. muß verſtärkte Wärme den gemeinſamen Verband verkünden, in welchem die geiſtige Kraft mit der gemüthlichen dieſe Seelenanregung ſo wahr ausſpricht. Der vollſte Erguß iſt bey dem cis des 4ten T., welcher ſich in dem folgenden d ganz verlieren muß; denn dieſen ſtärkeren Tonfall fordert die oben ſchon erörterte bedeutendere Entwicklung des redneriſchen Sinnes, welcher — als der Grundgliederung des Ganzen — die gemüthliche Entfaltung nie widerſprechen ſollte. Aus dieſem Grunde muß auch die logiſche Zergliederung im Ganzen und Einzelnen ſtets vorangehen. Das berührte cis wäre ſchon deswegen mehr herauszuheben, weil es im Grunde ein ausgeſchriebener Vorſchlag der nächſten Note iſt. Statt dem angezeigten rfz wird auch häufig fz überhaupt geſetzt, wobey man aber doch jedesmal, ſo wie bey dergleichen Vorzeichnungen überhaupt, auf den Charakter der Stelle zu ſehen hat. Wie geſchmacklos, gemein, grell abſtechend müßte es ſeyn, wenn man bey dieſer milden Stelle auf einmal ſo ſehr ſtark ein ſolches fz geben wollte! Und doch geſchieht dieß nicht ſelten, worauf hier der Verf. in Hinſicht aller dergleichen Bezeichnungen ein für allemal will aufmerkſam gemacht haben, da z. B. ein ſolches fz. fp. cresc. decr. <> u. ſ. w. im p. pp. f. ff. im Steigern oder Senken, bey abſichtlich gegebenen Contraſten u. ſ. w. jederzeit anders auszuführen iſt. Mit dem 5ten T. kehrt die Hauptidee, um einen Ton geſteigert, in kraftvoller Ausführung wieder. Aus beyden Gründen muß dieſe daher noch energiſcher als das erſtemal ſeyn; ſo wie überhaupt bey Wiederholungen, damit die außerdem nothwendig eintretende Eintönigkeit und der Schein des unnützen Schwätzens vermieden werde, immer darauf zu ſehen iſt, daß der Vortrag eine Verſtärkung, ſowohl im kräftigen als weichen Charakter erhalte. Im 6ten T. iſt vor der 2ten Note der Vorſchlag ausgelaſſen, und dieß abſichtlich, weil die Gleichheit der Idee ohnedieß eine gleiche Darſtellung verlangt, dieß oft vom Tonſetzer oder dem Kopiſten vergeſſen wird, und der Verf. auch auf die Berückſichtigung dieſes Falles hinweiſen wollte. War die vorige Wiederholung kräftiger, ſo iſt die des milden Gegenſatzes im 7ten und 8ten T. zarter

auszuführen; ſo wie auch die hier wieder ausgelaſſenen Nachſchläge, des nothwendig gleichen Vortrages wegen, wie im 3ten T. einzuſchalten ſind, was der Verf. als allgemeine Regel in der Folge nicht mehr erinnern wird. Mit dem 9ten T. beginnt der Nachſatz, welcher als ſolcher mehr Bekräftigung verlangt. Da nun die logiſche Grundgliederung mit den davon abgeleiteten Geſetzen entſcheidet, ſo muß der gemüthliche Erguß mehr Fülle und eine gleiche beſtätigende Kraft erhalten. Und dieß hat in allen Fällen Statt zu finden. Um nun hier die oben ſo genau entwickelte logiſche Grundgliederung — der Redetheile, Perioden, Sätze, kleineren Einſchnitte — nicht noch einmal anführen zu müſſen, erſucht der Verf. den Lehrer, das oben Entwickelte entweder ſelbſt zu wiederholen, oder vom Schüler bey jeder größeren oder kleineren Stelle wiederholen zu laſſen; indem in der Folge die gemüthliche Seite allein hauptſächlich berückſichtiget werden wird. Mit beſtärkender Kraft wird daher die Darſtellung vom 9ten T. an wieder beginnen, ſich energiſch zur 2ten Note des 10ten aufſchwingen, dann voll in den Paſſagen des 11ten und 12ten im drängenden Hinſchwunge — beſonders durch die Harmonie geboten — entſtrömen, im 13ten ſich ſtets verſtärkend bis zum g̿ erheben, im 14ten ſich von Figur zu Figur fortſteigern, und mit vollſter Stärke ſich im 15ten im hindrängenden Abſchwunge zur Schlußnote des Ganzen im 16ten T. gleichſam hinſtürzen. Und ſo wäre in dieſer Periode ſchon ein feſtes Bild reicher Gefühlsentwicklung gegeben, die in den beyden erſten T. kräftig, in den 2 folgenden im milden Gegenſatze, mit Stärke im 5ten und 6ten wieder hervortretend, im 7ten und 8ten noch inniger ſich geſtaltend, im 9ten die Kraft im vollen Erguſſe entfaltet, wozu beſonders die vom 11ten T. an folgenden Paſſagen dienen, in welchen ſich die Seele in ſteter Steigerung bis zur größten Energie erhebt, mit der ſich dieſe Stelle ſchließt. Geſchieht nun die Darſtellung ſo, daß die Gegenſätze von Kraft und Zartheit, wie Licht und Schatten, bedeutend hervortreten, d. i. daß die Kraft mit vieler Energie, und Fülle des Tones, die Zartheit mit weichen Accenten, leiſem ſanften — nicht halbſtarken — mit Innigkeit dargelegtem Tone gegeben wird, daß beym Steigern Fülle und Kraft ſich mehren, ſo wie beym Senken Alles ſich immer zarter verliert: ſo muß eine ſolche Ausführung Wirkung erzeugen. Als bedeutender Gegenſatz gegen die vorhergegangene Kraft erſcheinen die Stellen im 17 — 20ten T. Nicht allein weich und innig ſind die Gefühle, ſondern ſie

tragen noch einen ſehnſüchtigen Charakter, daher iſt der Vortrag gehaltener, die Accentuation mehr zerfloſſen als heraustretend, der Ton mit Wärme anwachſend, und vieler Milde ſich verlierend, wodurch alſo die Hauptidee in einem neuen Lichte erſcheint. Mit dem 21ten T. erhebt ſich das Gemüth wieder zur Kraft, und je mehr ſich dieſe ſteigert, deſto voller wird die Betonung, deſto mehr treten die Accente hervor, deſto energiſcher der bezeichnete Hinſchwung, die Ausführung der Manieren, deſto feſter und beſtimmter der ganze Vortrag. Beſonders kräftig anzuſchlagen, und mit großer Fülle zu unterhalten ſind die Stellen im 25, 26 u. 27ten T. wo auf dem a der Halt angezeigt iſt. Das hier angegebene Zeichen deutet immer ein oft plötzlich abgebrochenes Innehalten des gemüthlichen Erguſſes an, und wird entweder auf die Note oder eine Pauſe geſetzt. In beyden Fällen wird in der Regel die Note oder Pauſe über den ihr zukommenden Zeitwerth ausgehalten, was von dem Geſchmack des Ausführenden, bey größeren Aufführungen von der Einſicht des Direktors abhängt, auf den man nothwendiger Weiſe achten muß, um zu wiſſen, wie lange man die Note anhalten, oder bey der Pauſe abſetzen ſoll. Im letzen Falle darf die der Pauſe vorhergehende Note nie länger, als es ihr Zeitwerth fordert, ausgehalten werden, wie es ſo häufig geſchieht, ſondern es iſt ſogleich nach ihr abzubrechen. Der Anführer gibt dann durch den Taktſchlag wieder das Zeichen, wann fortgefahren werden ſoll; worauf man alſo ſtets zu achten, und nicht leichtſinnig vorzuſchlagen hat. Oft wird aber auch bey einem ſolchen Halt von dem Vortragenden durch eine oder mehrere eingeſchaltete Figuren eine Ueberleitung gebildet, wie es auch hier geſchehen iſt, und da iſt zu berückſichtigen, ob ein ſolcher Halt in der Mitte eines Stückes oder am Ende deſſelben vorkömmt. Im 1ten Falle nennt man es eine Fermate, im 2ten eine Cadenz, einen Schlußfall. Jene wird nicht ſo ausführlich behandelt, wie dieſe, und man kann ſie ſo einrichten, daß im Anfange der vorige Gemüthszuſtand ſich noch ausſpricht, und dann zu dem folgenden übergeleitet wird; oder man kann auch geradezu — z. B. durch Contraſte — dieſe Verbindung der früheren mit der folgenden Darſtellung geben. Zur Belehrung des Schülers iſt hier dieſe doppelte Form, durch 1 und 2 bezeichnet, angezeigt. Kräftig war die frühere Geſtaltung, zart und innig iſt die folgende. Vom Kräftigen beginnen die Tonformen bey 1 zum Milden leitend; ſogleich zart fangen die Formen bey 2 an, es trübt ſich beynahe die Empfindung in der Mitte, was eben der fol-

genden milden, ungetrübten Entfaltung den willigen Eingang verſchafft, wodurch ſonach auch die Art des Vortrages ſelbſt beſtimmt iſt. Bey den Cadenzen ſollten die im Stücke entwickelten Hauptideen, oder doch wenigſtens eine oder die andere in neuer intereſſanter Geſtaltung vom Ausführenden wiederholt, und ſo im gedrängten Bilde dem Hörer in die Seele gelegt werden, wenigſtens doch die in der ganzen Ausführung entfaltete Seelenkraft noch einmal und zwar in möglichſter Neuheit der Geſtaltung, Kraft, Fülle, Gedrängtheit und Reichhaltigkeit erſcheinen, um die bereits ſchon errungenen Eindrücke noch mehr zu verſtärken, wovon in der Lehre von den willkührlichen Auszierungen das Nähere zu finden iſt. Daß ſelbſt bey Fermaten manche der im Stücke vorfindlichen Ideen ſich gut anbringen laſſen, zeigt ſich in der bey 2) angeführten Form; denn die erſte Idee iſt oben im 3ten T. bereits vorgekommen, und jene nach dem Halt findet ſich im folgenden 30ten vor, iſt ſonach hier gleichſam vorausgenommen. Durch dergleichen Hindeutungen kann man ſolchen phantaſtiſchen Gebilden — die eben deswegen ohne feſten Takt, wie es die augenblickliche Stimmung und der Geſchmack des Ausführenden entſcheidet, vorgetragen werden — viel Intereſſe und Reitz verſchaffen.

Nach dieſer Ueberleitung tritt nun der weiche Quintengeſang im 28ten T. ein. Der in dieſem überhaupt herrſchende Charakter iſt Zartheit, wodurch ſonach der Vortrag im Ganzen — oben bey den unter f) angeführten Gemüthszuſtänden ſo genau entwickelt — beſtimmt iſt. Aber ſo wie dieſer dort in den verſchiedenen Abſtufungen des Milden, die ſich bis zum Sehnſuchtsvollen erſtreckten, als verſchieden zu gebend bezeichnet wurde: ſo iſt dieß bey der Ausführung hier zu berückſichtigen. Süß und lieblich beginnt dieſer Geſang, daher die weiche Accentuation, das Innige in der Tonbildung, die Verſchmelzung und das Anhalten, beſonders beym warmen Hinſchwunge in den 2 erſten Täkten, welches Alles im 30ten bey der ſteigenden Wärme zunehmen, im 32ten — um das hier vorfindliche Gefühl des Sehnſüchtigen auszudrücken — an innerem Drange noch mehr wachſen, und im 33ten ſich bis in den leiſeſten Hauch verlieren muß. Im 34ten und der 1ten Hälfte des 35ten ſteigert ſich das Gefühl noch bedeutender, das aber wieder mit der letzten Note dieſes T. zart zurückſinkt. Dem Traurigen nähert ſich die Empfindung im 36ten T., doch das Gemüth fühlt wieder Beruhigung im 37ten. Im 38ten und 39ten kommen wieder trübere Anregungen vor, — deren Darſtellung oben genau bezeichnet ward — die Seele ſcheint ſich der weh-

müthigen Anregung ſo ganz hingeben zu wollen, was beſonders durch das Zurückziehen im Tempo und das gleichmäßige Verlieren des Tones ſo wahr bezeichnet iſt, da erhebt ſie ſich mit der letzten Note dieſes T. zur milden Beruhigung, das Tempo wird bewegter, die Tonfülle nimmt unmerklich zu, und vom 40 u. 41ten T. an, durch die ſanften milden Accente und zarte Tongebung unterſtützt, hat die Darſtellung den ſchönen Kreis durchlaufen, und ſteht an dem erſten verklärten Punkte ihrer Entfaltung. Dadurch iſt zugleich die Ueberleitung zur folgenden Periode hergeſtellt, worin ſich die Gefühle immer mehr ſteigern, im 47 u. 49ten T. in kräftigen Accenten ſich vordrängen, aber immer ins Weiche wieder zurückſinken; worauf die Seele im 49ten einen milden Geſang ergreift, der den ganzen weichen Erguß mit Beruhigung, und voller Befriedigung, nach einer reichen vorhergegangenen ſo zarten Entwicklung, ſchließt. Und was hat auch in dieſer Stelle der Vortragende für Gelegenheit zur intereſſanteſten künſtleriſchen Geſtaltung! Wie manchfaltig, in Einem Kranze verbunden, ſind die Gefühlsformen, welche, Ausflüſſe derſelben milden Anregung, derſelben weichen Seite des Herzens entſtrömend, bald ſüßen Seelenfrieden — T. 28, 29, 30, 31, 37, 40, 41 — bald Sehnſucht nach dem Höheren, — T. 32, 33 — hier erhobene Steigerung — T. 34, 35 — bewegteres Leben, das ſich zur Kraft emporſchwingen zu wollen ſcheint, — T. 43, 44, 45, 46 — dort zartes Zurückſinken in die Gefühle milden Schmerzens ausſprechen, — T. 36, 38, 39, 49 — ſich dem ſtarken Drange der Wehmuth hingeben — T. 47, 48, — bald aber wieder zur anfänglichen zarten Grundſtimmung — T. 50, 51 — zurückeführen! Gibt nun der Vortragende jede dieſer Gemüthsformen mit der oben ſo genau erörterten entſprechenden Tonform wahr; verſteht er es den Hörer von einem intereſſanten Punkte zum andern zu führen; iſt dieß nicht blos Sache des Studiums, ſondern aus dieſem durch viele Uebung in das eigene Seelenleben verwandelt — muß nicht hier der Zuhörer begeiſtert, ſo ganz mit jenen Empfindungen erfüllt werden, die der Ausführende ſo wahr ihm in die Seele legt? — Muß nicht des ausführenden Künſtlers treffliches Seelenbild in dem Gemüth deſſelben wieder erſtehen, aufblühen, reichen Saamen anſchießen! Und dieß iſt hier wie bey allen übrigen Stellen zu berückſichtigen. — Nach dieſer zarten Entwicklung ſchwingt ſich die Seele ſchnell wieder zum vollen Erguſſe der Kraft empor, wozu die Paſſage, im 52ten T. beginnend, die beſte Gelegenheit darbietet. Hier kann die Empfindung voll entſtrömen, wozu

dieſe Formen, nach ihrem oben ſo genau entwickelten Weſen, im Allgemeinen vorzüglich dienen, beſonders, wenn, wie es hier der Fall iſt, eine ſolche Paſſage eine ganze Periode bildet. Aus dieſem Grunde, zugleich um einen Gegenſatz gegen die vorangehende Entwicklung im einfachen Geſange herzuſtellen, werden häufig Paſſagen dieſer Art nach dem Quintengeſange angebracht. Und dazu fordert, wie im gegenwärtigen Falle, der Geiſt der redneriſchen Behandlung überhaupt, und die Anwendung davon in dem vorliegenden Beyſpiele ſelbſt auf. Der Redekünſtler — Dichter, Redner, Muſiker u. ſ. w. — kann nicht, wie der plaſtiſche ſeine Seelenerfüllung in einem Momente zur Anſchauung vorführen, er kann es nur in einem Nacheinander, indem er einen Zug des ganzen Seelenbildes um den andern entfaltet uns ſchauen läßt. Dieſe einzelnen Züge faßt dann der Hörer auf, und verbindet ſie — durch die ihm eingeborne geiſtige Kraft hiezu befähigt — zu einem Ganzen, er verſchmelzt gleichſam die einzelnen Theile wieder zu Einem Bilde. Kennt nun der ſchaffende Künſtler das Weſen ſeiner Kunſtform, ſo wird es ſein vorzüglichſtes Augenmerk ſeyn, ſein Werk ſo zu bearbeiten, daß die Hauptzüge leicht können ergriffen werden, der Hörer immer intereſſanter bethätiget, von einem ſchönen Punkt der Entwicklung zum andern geführt, deſſen Seelenkraft alſo immer mehr in Anſpruch genommen, und, was denn die Hauptſache iſt, ſtets geſteigert wird. Das Erſte kann er, wenn er ſeine Hauptidee und die damit verbundenen Nebenideen in der verſchiedenſten Form oft erſcheinen, oder ſie ſo eintreten läßt, — z. B. durch Contraſte, frappante Modulationen, eine eigene Kunſt der vorangehenden Spannung des Gemüthes u. ſ. w. — daß ſie ſich mit einer beſondern Schärfe der Seele des Hörers eindrücken. Dadurch hat er nun vorzüglich die geiſtige Kraft in Anſpruch genommen. Verbindet er damit auch eine gleiche Kraft in der Entfaltung ſeines Hauptgemüthszuſtandes, ergießen ſich die Gefühle immer reicher und intereſſanter, ſo wird die ganze Seelenkraft des Hörers bewegt, und da hängt es ja nur von der in immer bedeutenderen Zügen fortbildenden Seelenſtärke des ſchaffenden Künſtlers ab, jene ſtets neu und intereſſanter zu bethäthigen, zu ſteigern, und ſo zur vollen Anſchauung des Seelenbildes zu erheben, das in dem Nacheinander zur Erſcheinung zu bringen, der Künſtler ſich eben gedrungen fühlt. Dadurch iſt alſo jeder Punkt in der ganzen Entfaltung mit Nothwendigkeit beſtimmt. Hier muß einfacher Geſang, dort muß eine

Paſſage ſeyn; bey dieſer Stelle muß jener oder dieſe den und keinen andern melodiſchen Erguß, dieſe und keine andere harmoniſche oder rythmiſche Form haben; die Paſſage muß ſo lang oder ſo kurz ſeyn; aus Formen beſtehen, welche dieſen und keinen andern Charakter ausſprechen, u. ſ. w. Betrachten wir nun kurz die bisherige Anordnung. In der erſten Periode Entfaltung der Hauptidee und des Hauptgefühles der würdigen, edlen Kraft, zuerſt im einfachen Geſange, dann geſteigert durch das volle Entſtrömen in Paſſagen der oben entwickelten 2ten Art. Darauf kömmt ein milder Gegenſatz, dann Steigerung zur Kraft, zuerſt in einfachen, zuletzt in reichen Formen von Paſſagen der erſten Art. Hierauf folgt die intereſſante lange Entfaltung des Gemüthes in weichen Anklängen vom 28ten bis zum 52ten T., und zwar im einfachen Geſange. Will nun der Künſtler ſein Hauptgefühl herrſchen laſſen, will er es, was er hier muß, mit Steigerung geben, — er hatte es ja ſchon früher in bedeutender Geſtaltung vorgeführt — muß er nicht einen volleren Erguß ſich wählen, welchen die einfachen Grundformen hier nicht ſo geben können? Dadurch iſt nun dieſe Paſſage, und zwar eine von 3ter Art, dadurch zugleich ihr Vortrag nothwendig beſtimmt. Geſteigerte Fülle, die in den rollenden Tönen entſtrömt, erhobene Kraft muß ihre Ausführung bezeichnen. So beginnt ſie im 52ten T., wo mit aller Energie das g ergriffen werden muß, und die Seele im vollen Drange ab- und im 53ten T. in ſteter Steigerung ſich aufſchwingt. Allein mit der Würde paart ſich ſo gerne das Milde, Innige; daher der weiche Gegenſatz im 54 u. 55ten T., gehalten, mit vieler Zartheit auszuführend. Da ſteigern ſich wieder die Gefühle, der Seelenſchwung wächſt vom 56ten T. an; im 58ten hat er ſchon ein bedeutendes Maaß von Stärke, noch aber iſt der Drang des Erguſſes nicht geſtillt. Mit der 2ten Note des 59ten T. erhebt ſich die Seelenkraft verſtärkt und ſchwingt ſich in beſtändiger Steigerung zum 62ten T., wo ſie ſich im vollen Entſtrömen beſeelter Schläge des energiſchen Trillers ergießt. Nun iſt eine Steigerung durch einfache, höchſt kräftige Accente wieder ſo recht an ihrem Platze. Dieſe ſind im 63, 64 und der Hälfte des 65ten T., und daher mit aller Begeiſterung auszuführen; worauf die Seele in einen milden Gegenſatz einleitet, der durch das dimin. immer bedeutender hervortritt, und bis zum leiſeſten Hauch ſich verliert, wodurch nun ſchon wieder die Wirkung der eintretenden Kraft, ſowohl bey der Wiederholung des 1ten Theiles, als dem

Anfange des 2ten vorbereitet iſt. In ſo reichen Formen hat ſich bisher der Hauptgemüthszuſtand ergoſſen! So viele Empfindungsformen dienten der Entfaltung des Grundgefühles in dieſem 1ten Theile, worin im Ganzen die Steigerung durch die redneriſche Entwicklung beabſichtiget war, wie es die Art der Tonleitung genau angibt, die ſchon vom 19ten T. an ſich erhebt, in die Quinte modulirt, welche nun als geſteigerte Haupttonart der ganzen folgenden Erörterung zu Grunde liegt, auf die ſich ſonach auch alle übrigen Tonleitungen, als ihren itzigen Mittelpunkt, zurückbeziehen. So bezeichnet alſo auch hier der Gang der Harmonieen den Weg, welchen die Gefühlsentwicklung nimmt, ſo wie ſie oben die Art der Entfaltung des logiſchen Sinnes angab, indem ſie beſtimmte, wo Beſtätigung, wo Spannung des durch den noch nicht gehörig entwickelten Sinn unbefriedigten Gemüthes u. ſ. w. Statt findet. Und dieſe nähere Bezeichnung des Gefühlsbildes durch die Harmonie findet ſich im Ganzen ſo wie im Einzelnen, was der Lehrer dem Schüler ja wohl leicht ſelbſt zergliedern kann, ſo wie er ihn auch auf die Art aufmerkſam zu machen hat, wie hiebey die melodiſchen und rythmiſchen Formen benutzt ſind. Dieß iſt dann auch beym folgenden 2ten Theile, ſo wie beym Einſtudiren jedes andern Tonſtückes in der Folge zu berückſichtigen. Zugleich will der Verf. zum Ueberfluß erinnern, daß bey der Wiederholung des 1ten Theils die ganze Art der Ausführung nothwendiger Weiſe erhobener, mit tieferen Umriſſen — ſowohl im Kräftigen, als Milden — gegeben werden muß. Der vorzügliche Vortheil des redenden Künſtlers beſteht ja in der Kunſt der Steigerung, der ſtets intereſſanteren Bethätigung des Hörers. Eigentlich liegt jenes ſchon in der Natur des Ausführenden, der, bisher ſo erwärmt, ſeine Darſtellung bey der Wiederholung nicht wohl mehr ſo beginnen kann, als er ſie angefangen hatte. Doch es gibt auch ſehr kalte, und geiſtig beſchränkte Schüler, und für dieſe gelte die gemachte Erinnerung.

Der 1te Theil in den größer ausgeführten Tonſtücken beginnt gewöhnlich mit der Hauptidee — wenn eine ſolche als beſonders hervortretend behandelt iſt — und Feſtſetzung des dem Ganzen zu Grunde liegenden Hauptgemüthszuſtandes, was hier in der 1ten Periode geſchehen iſt. Wo die weitere Erörterung aus dieſem Mittelpunkte der ganzen Rede heraustritt, gedrungen durch die Wärme des erregten Innern, da ſteigert ſich nothwendiger Weiſe die ganze Geſtaltung —

hier vom 17ten T. beginnend — durch die dabey benutzten verſchiedenen Modulationen, und in dieſem erhobenen Zuſtande der innern Anregung entfaltet ſich itzt das Seelenbild. Was nun hier in der Steigerung des Grundgefühles geſchieht, daſſelbe — nur mit der dort nöthigen intereſſanten Abwechſelung und Neuheit mancher Formen — wird — in der Regel — im zweyten Theile, dort wo die ganze Erörterung wieder in der Haupttonart beginnt, bey der Entfaltung der anfänglichen Grundſtimmung im gewählten erſten Punkte beobachtet. Die meiſten Ideen, harmoniſchen, melodiſchen und rythmiſchen Formen, welche oben in den Modulationen der Quinte vorkamen, erſcheinen nun wieder in den Modulationen der Haupttonart. Man vergleiche die T. 28, 29, 30, 31 mit 96, 97, 98 u. 99, iſt hier nicht derſelbe Geſang, mit denſelben Modulationen, nur dort in der Quinte G), hier in der Hauptton.rt C, ſomit dieſelbe Gefühlsentwicklung, dort in der Steigerung, hier im gewählten Mittelpunkte des Hauptgemüthszuſtandes? Die Stelle vom 100ten bis zum 103ten T. hat zwar Verſchiedenheit in der melodiſchen Form gegen jene oben vom 32ten bis zum 35ten, ſogar die harmoniſche Begleitung erſcheint hie und da verſchieden; allein iſt es nicht dieſelbe oben bey dieſer Stelle ſchon entwickelte Gemüthsregung, nur, der Manchfaltigkeit wegen, und weil die Singſtimme ſonſt zu hoch gienge, mit einer andern Geſangweiſe und der dadurch geſetzten harmoniſchen Begleitung verſehen? Kommen nicht im 105, 6, 7ten T. dieſelben melodiſchen Formen wie im 37, 38, u. 39ten vor? Leitet die Ausweichung in entferntere Tonarten, oben im 37ten T. ins B, hier im 105ten durch As ins Des, nicht auf dieſelbe Weiſe — durch den Akkord der verminderten Siebente — dort bey dem letzten Viertheile des 39ten T. hier im 108ten, nun in die Haupttonart des ganzen Stückes C, dort in die bey der geſteigerten Erörterung im 1ten Theile herrſchende Haupttonart der Quinte zurücke? Muß nicht hier, nach dieſer Entwicklung in dem längeren einfachen Geſange, eine längere Paſſage im 111ten u. d. f. wie oben im 52ten T. u. d. f. gegeben werden? Eben ſo trifft die Art des Schluſſes im 1ten Theile mit jener im 2ten inſoferne zuſammen, als in beyden Fällen die Steigerung durch höchſt einfache kräftige Accente Statt findet, welche freylich am Schluſſe des 2ten Theiles, als dem des ganzen Tonſtückes, weit mehr Energie und längeres Ausführen verlangen, um den Eindruck des Ganzen zu befeſtigen, und die errungenen Wirkungen zu verſtärken. Und was hier bey

dieſem Beyſpiele eintrifft, das findet man in der Regel bey den meiſten andern Tonſtücken noch übereinſtimmender behandelt, beſonders, wenn der Anfang ganz wiederholt wird, was, aus den oben angegebenen Urſachen, hier abſichtlich vermieden ward. — Der Schüler wird nun einſehen, wie der größere Theil der Bearbeitung im 1ten Theile mit der des 3ten — wenn man die Ausarbeitung im Anfange des 2ten bis zum Wiedereintritt der Haupttonart als den 2ten betrachtet — in den entwickelten Ideen und Gefühlen ſo viel übereinſtimmt. Und dieß iſt in der Muſik nothwendig, wenn der Hörer ein feſtes Bild, ein Ganzes, beſtimmte Ideen und Gefühle, und nicht ein Gemiſch von Ideen und Empfindungen erhalten ſoll, die ſich gegenſeitig wieder verwiſchen. Wohl kann der Redner in der Wortſprache ſich mit ſeinem Ideengang in die entfernteſten Beziehungen wagen, beſitzt er nur geiſtige Kraft genug, dieſe mit ſeiner Hauptidee, die er in ſeiner ganzen Rede entwickelt, zu verbinden. Die Beſtimmtheit des in den Worten ausgedrückten Sinnes überhebt ihn der Gefahr mißverſtanden zu werden, und gerade die Neuheit ſeines Ideenganges, ſein Scharfſinn in Entdeckung neuer Verhältniſſe und ihrer Unterſchiede, ſein Tiefſinn in Verbindung derſelben mit ſeiner zu entwickelnden Anſicht verleiht ſeinem Werke beſonderes Intereſſe und hohen Reitz. Das kann aber der Muſiker bey der Unbeſtimmtheit der Tonzeichen nicht. Läßt er uns alſo eine Idee nicht öfter hören, und, erhoben durch manchfaltige Geſtaltung, ſo wie durch Zurückbeziehung anderer Nebenideen auf dieſe als Hauptidee erſcheinen, woran wollen wir denn erkennen, daß ſie eine ſolche ſey? Eben ſo iſt es mit der Gefühlsentwicklung. Hält ſich der Tonſetzer nicht größten Theils in der Haupttonart und den mit ihr verwandten Nebentonarten auf, — S. S. 69 — welche ſich als ſolche näher aufeinander beziehen, oder leicht zurückbeziehen laſſen; modulirt er meiſtens in ganz entfernten Tonleitungen, wie kann man denn wiſſen, was die Haupttonart iſt, wie kann ſich denn ein feſtes Bild der Gefühlsleitung entwickeln, und der Seele des Hörers eindrücken? Daher das nothwendige längſte Verweilen in der Haupttonart und den mit ihr nothwendig zuſammenhängenden Modulationen — im gegenwärtigen 138ten T. langen Beyſpiele über 60 T. — das hiernächſt längere Verweilen in der Quinte — ohngefähr 50 T. — welche gleichſam die zweyte Haupttonart bildet, und das dann längere Verweilen bey der Ausarbeitung im Anfange des 2ten Theiles, welches hier 28 T. beträgt. Die Länge der Ausführung bey

dieſer Stelle, und die Art derſelben hängt daher jederzeit von der bereits vorhergegangenen des 1ten und folgenden des 3ten Theiles ab, welche letzte, wie oben gezeigt ward, mit jener in der Regel hauptſächlich übereinkömmt. Der Grund davon iſt: der Künſtler ſoll ein reiches ſo allſeitig als möglich umriſſenes Seelenbild geſtalten. Hat er nun ein ſolches ſchon im 1ten Theile und zwar in einer längeren Ausführung entfaltet, auch dieſes im 3ten Theile in der Haupttonart meiſtens wiederholt, und er wollte nun auch im Anfange des 2ten Theils eine gleiche Entwicklung geben, könnte ſein Werk, der nöthigen Abwechſelung entbehrend, einen ſchönen Eindruck hervorbringen, der nur dort zu erhalten iſt, wo uns derſelbe mit einer ſtets neuen, immer intereſſanteren, allſeitig umgreifenden reichen Geſtaltung erfreut? — Waren im Gegentheile in der Entwicklung des Bildes im 1ten und 3ten Theile nicht alle ſchöneren Züge dargelegt, ſind deren noch mehrere übrig, oder kann die Idee noch in neuer, reicher, intereſſanter Geſtaltung erſcheinen; ſind noch viele Modulationen vom Tonſetzer nicht benutzt, welche den Hauptgemüthszuſtand im erhobenen oder vielſeitigen Lichte uns erblicken laſſen; war die frühere Erörterung überhaupt einfacher: ſo muß die Bearbeitung hier ſo ſeyn, daß ein reicheres Leben, eine, ſoviel möglich, allſeitig umgriffene Darſtellung der Hauptidee, ſowie des Hauptgefühles erſcheine. Und das iſt denn im vorliegenden Beyſpiele der Fall. Die Hauptidee ſo wie mehrere der Nebenideen treten in noch nicht vorgekommenen Verflechtungen, getrennt in kleinere Abſätze, mit verſtärktem Nachdruck ein; der Hauptgemüthszuſtand erhält durch die hier angewandten Modulationen einen neuen und zwar intereſſanten Charakter; denn edle Kraft ſchwingt ſich durch die ihr beywohnende innere Stärke über jeden harten Andrang, ja je bedeutender dieſer, deſto ehrenvoller der errungene Sieg. Daher die Beſtimmtheit der Accentuation, mit welcher die T. 68 u. 69, beſonders die erſten Noten gegeben werden müſſen. Daher der energiſche Schwung, mit welchem der Hauptſatz im 70, 71, 72, u. 73ten T. von der Oberſtimme, und als bekräftigende Antwort in der untern bis zur letzten Hälfte des 73ten vorzutragen iſt, wo der Uebergang in das im 74 u. 75ten T. dargelegte Gefühl der Wehmuth gebildet, und ſonach die Accentuation immer weicher wird, der mit tiefer Rührung gefüllte Ton beym leiſen Verhallen in der Bruſt gleichſam erſtirbt, alle Tonformen — z. B. die mit der 2ten Note des 75ten T. beginnende, vom Baß im 74 u. der

erſten Hälfte des 75ten auszuführende, welche früher in der Oberſtimme ſo kräftig gegeben ward — ſo verſchmolzen und mild ſich entfaltend als möglich zu behandeln ſind. Herrſchte in dieſen beyden Täkten ſanfte durch gehaltenen Vortrag darzulegende Schwermuth, ſo geht die Gefühlsleitung im 76 u. 77ten mehr in den Zuſtand ſchmerzlicher Unruhe über, wozu der Baß in der letzten Hälfte des 75ten den Uebergang bildet. Da wird denn — wie es oben bey den unter g) entwickelten Gemüthszuſtänden geſagt ward — die Accentuation lebhafter, herausgehobener, die einzelnen mit Rührung gefüllten Töne erhalten einen feſteren Anſtoß, und ſo ſteigern ſich die Gefühle, wie es das cresc. andeutet, zur Empfindung hohen Muthes, der durch die feſte Accentuation, die vollen Töne, womit im energiſchen Hinſchwunge die aus dem Hauptſatze entnommenen kleinen Sätze im 78, 79 u. 80ten T. bey jeder Wiederholung ſowohl in der Ober- als Unterſtimme ſtets kräftiger ausgeführt werden, die Stärke des feſteſten Entſchluſſes verkündet. *) Doch noch hat die Kraft den höchſten Punkt nicht errungen. Das Gemüth will dieß, daher die vom 81ten T. an fortgeſetzte Steigerung bey dem bereits vorhandenen ſo bedeutenden Maaß energiſcher Anregung; daher die Benutzung der Figur, welche auch im Anfange des 2ten Theiles der Ueberleitung zur Kraft diente, und die ſich ſo recht dazu eignet, um, bey feſter beſtimmter Ausführung, ein großes Maaß ſtarken Seelendranges zu ergießen; daher das feſte Anſtoßen der erſten Note ſowohl in der Begleitung als der Oberſtimme, und das volle Aushalten aller Töne bey dieſer; daher das oben ſchon berührte Verkürzen dieſer Form im 83ten T. durch den wachſenden Drang des Innern nothwendig geſetzt; daher die große Kraft, womit das a̿ im 84ten T. angeſchlagen werden, und die Seele ſich durch die ganze oben ſchon berührte Figur ab- und zu den einfachen Accenten der im 85ten T. vorkommenden halben Noten hinſchwingen muß, worin, ſo wie im 86 u. 87ten die Kraft im vollſten Maaße entſtrömt, eine Beſtimmtheit ausſprechend, welche nicht den geringſten Zweifel übrig läßt, das edle, kräftige Gemüth werde auch aus dem härteſten Kampf, jedes Hinderniß überwindend, ſiegreich zurückekehren. Daher müſſen in dieſen letzten drey T. beſonders im 87ten die Accente mit ſo vieler Energie

*) Der Verf. macht hier auf die wichtige Bedeutung des cresc. wieder aufmerkſam, das nicht blos ein Zunehmen der energiſchen Anregung vom p. beginnend, ſondern überhaupt das Steigern des kräftigen Seelendranges durch Vermehren der Tonfülle, Verſtärken der Accentuation u. ſ. w. andeutet. —

mit ſo großer, innerer Stärke, ſowohl in der Hauptſtimme als der Begleitung herausgehoben, daher muß zugleich das Maaß der entſtrömenden Tonfülle ſo verſtärkt werden. *) So zeigt alſo dieſe Ausarbeitung das Gemüth in neuer, höchſt bezeichnender Verklärung. Auch die innigſte ſanfteſte Regung iſt dem edlen kräftigen Herzen nicht fremd, und es ergießt ſich hier eben ſo wahr, als es ſich im mächtigen Andrange bis zur höchſten Seelenſtärke emporſchwingt, die, unbeſiegbar durch die unerſchütterliche Feſtigkeit des Innern, der Triumph erhabner Menſchheit iſt.

Hat hier die Kraft den höchſten Punkt errungen, ſo kann der Künſtler auf dieſer Seite nichts mehr gewinnen. Daher die Ausleitung aus dieſem Zuſtande großer Seelenſpannung, welche durch das Entſtrömen in der Paſſage des 88 u. 89ten T., beſonders durch die Wiederholung derſelben im mildeſten Anklange ſehnſuchtsvoller Anregung im 90 u. 91ten hergeſtellt iſt. Vorzüglich iſt dieſes durch die jener zu Grunde liegende Molltonart bewerkſtelliget, welche zu den vorigen höchſt kräftigen Stellen nun die weichen Gefühlsbewegungen geſellt, die ſich hauptſächlich in der zarten Wiederholung — durch p. bezeichnet — und dem milden Entfalten mit Rührung gefüllter Töne ſo wahr ergießen. Einer ſolchen abwechſelnden Ausführung der in einer Paſſage wiederkehrenden Figur, oder — wie hier — ganzer Sätze, bedient man ſich häufig. Soll doch der Künſtler den Hörer ſtets neu und intereſſanter bethätigen, wie ließe ſich da eine ganz gleiche Wiederholung

*) Dem Lehrer wird nicht entgangen ſeyn, wie die Seele vom Zuſtande ſanfter Schwermuth, durch den mehr heraustretenden ſchmerzlicher Unruhe, überleitend zu jenem feſten Muthes, dieſen vom 81ten T. an ſtets ſteigernd, ſonach von den unter c) oben bezeichneten Gemüthsformen zu den unter b) angegebenen, und von hier im 85, 86 u. 87ten T. zu jenem bey a) angeführten Seelenzuſtand der kräftigſten Seelenſpannung, wo er mehr in das Aeußere heraustritt, ſich erſchwungen habe. Dadurch iſt nun auch die ganze Art des Vortrages beſtimmt, wie ſie oben ſo genau entwickelt ward. Das nehme er nun mit dem Schüler wieder durch, und übe ihn ſo lange, bis er nicht nur jede Stelle mit dem eigentlichen Charakter, ſondern auch die Uebergänge ſo gibt, daß das Gemüth des Hörers unvermerkt gehoben, und bis zum höchſten Punkt kräftiger Seelenſpannung geſteigert werden kann. Ueberhaupt möchte dieſes Zurückweiſen bey der Ausführung aller einzelnen Stellen, ſowohl hier als bey andern Tonſtücken, ſehr vortheilhaft ſeyn, weil der Schüler ſo mit der Art der Geſtaltung jeder Gemüthsform innigſt vertraut, und ihm Alles zur Natur wird.

derſelben Tonformen rechtfertigen? — Da hat man denn darauf zu ſehen, ob ſich in der Wiederholung eine Steigerung ausſpricht, wo ſonach ein erhobener Vortrag an ſeinem Platze iſt. Steigert ſich die Empfindung nach der Wiederholung, ſo gibt man am beſten dieſe im Gegenſatze, p. pp. vielleicht cresc. oder decr. und geht dann zur Steigerung über. Und dieſes Wiederholen einer Paſſage im p. pp. u. ſ. w. iſt am häufigſten zu gebrauchen; denn durch einen ſolchen Gegenſatz bekömmt die ganze Stelle Abwechſelung von Licht und Schatten, eine Partie hebt die andere, und die künſtleriſche Geſtaltung wird reicher. Auch durch verſchiedenartige Artikulationen kann man ſolchen Stellen Reitz, Manchfaltigkeit, und hohes Intereſſe verleihen, wovon weiter unten gehandelt iſt.

Nach dieſer Ausleitung ſteigert ſich der Seelenſchwung wieder, wie es das cresc. anzeigt, und in feſt angeſchlagenen Accenten der im 92ten T. vorkommenden Figuren, wovon ſtets die 1te Note, der zu Grunde liegenden Geſangform gemäß, feſt zu bezeichnen iſt, erhebt er ſich von hier, zuerſt im energiſchen Hinſchwunge bis zur 1ten Note des 94ten T., von hier wieder zum d des erſten kleineren redneriſchen Einſchnittes, und dann, ſtets verſtärkt, bis zum Halt im 95ten, ſo, daß alſo das Gemüth wieder auf einem bedeutenden Punkte kräftiger Anregung ſteht. Dadurch iſt nun die Aufnahme, und der gute Eindruck des folgenden Geſanges — des oben im 28ten T. bereits vorgekommenen milden hier nun in der Haupttonart wiederholten Seelenergußes — gehörig vorbereitet. Zur Ueberleitung kann man auch die hier angegebenen, bey Fermaten gewöhnlich angewendeten und ſchon oben zergliederten Paſſagen brauchen, wobey zu bemerken iſt, daß die mit 1) bezeichnete Form den Uebergang zum folgenden Geſang, und die bey 2) zur Wiederholung des Tonſtückes vom 1ten T. an bildet. Der Charakter dieſer vom 96ten bis zum 111ten T. ſich erſtreckenden Periode iſt bereits oben ſchon genau zergliedert worden. Nur ſind die Gefühle überhaupt von nun an, wo ſich die Rede ihrem Ende mehr nahet, mit mehr Wärme und Tiefe zu entfalten. Wie wäre auch außerdem eine Steigerung des Hörers möglich? Ja, müßte nicht, nach einer vorausgegangenen ſo langen Erörterung, das Intereſſe deſſelben, ſo wie die bisher errungene Wirkung ſich vermindern? Daher ſind nun alle Figuren, Manieren und Paſſagen mit mehr Seelendrang, Kraft oder Weichheit z. B. die Triller im 98ten und der im 110ten, die Manieren im 99ten, 102, 3, 9 u. in der Begleitung im 110ten, die Coloraturen im 100 u. 102ten T. mit mehr Wärme, Milde, gehalte-

ner auszuführen. Nur will der Verf. auf den unerwarteten Tonfall vom G dur im 103ten T. plötzlich durch den Siebentenakkord von Asdur im 104ten in das Des im 105ten hinweiſen. Es iſt ein mildes Gefühl, das ſich hier ergießt, aber von frommer andächtiger Art — oben mit pietoso bezeichnet — ein Verſunkenſeyn in heiliger Empfindung; daher der kindlich-fromme Vortrag dieſer Stelle beym einfachen unſchuldsvollen Anſprechen der einzelnen Töne in den beyden Täkten. Beym 106 u. 7ten T. ſenkt ſich die Empfindung in wehmüthiger Anregung, was ſonach wieder eine eigene oben angegebene Art des Vortrages erfordert; im 108ten bildet der weiche Akkord der verm. Siebente wie im 1ten Theile bey derſelben Stelle die Ueberleitung in die reinen ungetrübt milden Gefühle im 109ten T., welche durch den ganz weich beginnenden, in der Mitte ſich mit bedeutender Wärme füllenden und im zarteſten Ton der langſamen Nachſchläge ſich verlierenden Triller ſo ſprechend ſich ergießt. Durch dieſen bedeutend hervortretenden milden Gegenſatz iſt nun der Eindruck der folgenden energiſchen Ausführung ſehr gut vorbereitet. Denn zerſetzte ſich die Seelenanregung im gehaltenen Vortrage, in milden Tönen, weichen, verſchmolzenen Accenten, ſo treten dieſe nun immer feſter hervor, die rythmiſche Kraft miſcht ſich ein, die Töne füllen ſich immer mehr, und ſteigern ſo die Seele bis zu jenem Punkt von Energie, welcher in der folgenden langen Paſſage, bey beſeelter Ausführung, errungen werden kann. Dazu dienen denn ſchon im 111ten T. die Figuren, welche durch die Pralltriller feſt angeſchlagen, nach der 2ten Achttheilsnote ſtets etwas abgeſetzt werden, — wie es durch die eingeſchalteten Sechzehntheils-Pauſen angedeutet iſt — wodurch ſie eine feſtere Beſtimmung, eine Art von entſcheidender Kraft erhalten. Dieſe ſteigert ſich noch mehr im 112ten T., wo alſo der Anſchlag der Figuren und ihr Abſetzen noch kräftiger, und die Schläge der Pralltriller noch voller und energiſcher, mit einem eigenen Seelendrange zu geben ſind. Dieſer ſetzt ſich im 113ten T. fort, hebt ſich im leicht beflügelten immer volleren Hinſchwunge bis zum g, rollt mit aller Energie bis zum h durch die einzelnen Töne, dann zum g des 114ten von hier zum e des 115ten T.; ergreift mit verſtärkter Kraft das g in dieſem T., ſtürzt von hier in ſteigender Wärme bis zum c herab, ſich wieder zum e aufſchwingend, und dieſe beyden Töne mit feſter Accentuation heraushebend, was auch im nächſten T. geſchieht; ſchlägt den 1ten Ton der vier gleichen nur immer um eine Stufe tiefer fortgeſetzten Figuren im 117 u. 18ten ſtets mit voller Kraft an, hält ihn etwas über den Zeitwerth

aus, ſich mit *Leichtigkeit* bis zu dem oberſten Ton aufſchwingend, und erhebt ſich mit ſtets ſteigender Glut durch die vier Figuren des 119ten T. bis zum b des 120ten. Weich iſt das Gefühl, welches dieſer Stelle zu Grunde liegt, wie es die Harmonie ſo richtig bezeichnet, weich ſonach auch die Ausführung der im milderen Stakkato zum d fortrollenden, mit ſanfter Rührung gefüllten Töne. Doch ſchnell erhebt ſich das Gemüth durch die Kraft mächtig drängender Gefühle bewegt. Zu ihrem vollen Entſtrömen dienen die einfachen Töne im 121 u. 22ten Takte. Daher müſſen die einzelnen Noten mit aller Stärke angeſchlagen und ausgehalten werden. Die Energie des Vortrages kann, beſonders bey der Inſtrumentalmuſik, auch durch die Einmiſchung der mit kleinen Nötchen angezeigten Tonformen, durch die ſich die Seele von der Tiefe mit Kraft zur Höhe ſchwingt, ſehr verſtärkt werden, ſo wie überhaupt die *Fülle* und *Feſtigkeit*, womit man alle dieſe Töne, beſonders die weitabſtehenden dis u. c gibt — ſtatt welchem auch a genommen werden kann — Vieles zur impoſanten Wirkung dieſer Stellen beyträgt. Dieſe Kraft der Ausführung muß ſich nun auch bey der Begleitung vorfinden, bey welcher ſtets die 1te Note mit vollem Seelendrange feſt anzuſchlagen iſt, und dieß zwar in beſtändiger Steigerung bis zum 123ten T. Hier kömmt nun die impoſanteſte Stelle der ganzen Paſſage. Daher ſind die Figuren in dieſem und dem 124ten T. mit aller Energie auszuführen, jede einzelne iſt vermittelſt des Schnellers mit möglichſter Stärke anzugreifen, und mit ſchärfſter Schnellkraft, gleichſam geſondert, den Figuren im 111ten u. 112ten T. gleich, herauszuheben, was bey der 1ten Figur *jedes* Taktes mit vorzüglicher Stärke zu geſchehen hat, wie es auch das größere > deutlich angibt. Dieſer volle energiſche Drang des Innern ſteigert ſich bey den im 125ten T. gegebenen und mit beflügeltem Hinſchwunge vorzutragenden Figuren, bey welchen eine kräftige beſeelte Ausführung der Pralltriller und das drängende Hinſtürzen zur 3ten, 6ten, und 9ten Note eine treffliche Wirkung erzeugt. Von hier ſchwingt ſich dann die Seele mit immer wachſender Spannkraft durch die Trillerkette im 126 u. 27ten T. zum vollſten Entſtrömen in dem längeren Triller des 128ten T., bey welchem der langſamer und mit einer eigenen Art von *Feierlichkeit*, hoher Würde vorzutragende Nachſchlag dem Ganzen den Charakter von Größe verleiht, zu welcher ſich *ſtets* die *Würde* emporſchwingt, wo ſie ſich zum *höchſten Kraftgefühl* erhebt, und hier die *Fülle* und *Bedeutſamkeit* der *innern Seelenſtärke* offenbart. Und dieſes *einfache* Größe, dieſe *feſte*

Entſcheidung und mit Sicherheit beſtimmende Kraft iſt es auch, was den höchſten Punkt des Gemüthes auf dieſer Seite darlegt. Durch dieſes Gefühl muß der Vortragende bey der Ausführung der letzten Periode beſeelt ſeyn, damit nun, wo wir ſchon früher die Erhabenheit des Inneren empfanden, wo wir durch die milden Anklänge des edlen Gemüthes mit Liebe erfüllt wurden, das hehre Gefühl der Ehrfurcht uns ergreife, welches uns ſtets durchdringt, wo der Menſch im vollen Gewichte ſeiner Würde erſcheint, und in einfachen Anregungen die ganze Fülle und Kraft der ihn adelnden Geſinnungen und Gefühle ausſpricht. Daher der einfache große Vortrag, mit welchem die Stellen vom 129ten T. bis zum Schluß des Ganzen zu geben ſind; dieſe Majeſtät in den Accenten, dieſe edle Tonfülle, von allem Grellen entfernt, erzeugt durch den immer voller entſtrömenden Drang einer für das Höchſte erglühten Seele; dieſe bedeutende Wärme, die ſich beſonders vom 133ten T. an im intereſſanten Wetteifer mit der untern Stimme ſteigert, durch die Figur im 135ten und ihre Wiederholung im 136ten ſich bis zur höchſten Note im 137ten T., und der in dieſer entſtrömenden Fülle erhebt, und dann von hier zu dem tiefen c abſchwingt, in welchem die ganze Entfaltung dieſes würdevollen Seelenbildes, dieſes reichen ſo bedeutenden Erguſſes ihren Schluß erhält. — Nach dieſer Zergliederung des ganzen gemüthlichen Bildes wie früher des logiſchen laſſe nun der Lehrer das Tonſtück vom Schüler vortragen. Er laſſe es ihn ſo oft wiederholen, bis er eine Gewandtheit im Ergreifen der Eigenthümlichkeit jeder Gemüthsform mit der eigenen Art ihrer Geſtaltung errungen hat, und auch die Uebergänge, das Steigern und Senken, die Contraſte mit Wahrheit und einer Leichtigkeit gibt, welche beweiſet, daß ihm Alles gleichſam zur Natur geworden iſt. Vermag es der Schüler, dann gebe ihm der Lehrer andere muſik. Werke von dem verſchiedenſten Charakter, laſſe ſie eben ſo, wie das vorliegende von ihm zergliedern, bezeichnen, und ſo oft ausführen, bis er auch hier die nöthige Gewandtheit ſich eigen machte. Dabey wird er ihn darauf hinweiſen, daß, ſo wie hier das Innige als Gegenſatz der Kraft zur allſeitigen Geſtaltung des Gefühlsbildes nothwendig eingemiſcht werden mußte, daſſelbe, nur umgekehrt, bey jenen Stücken zu geſchehen habe, welchen ein zarter Gemüthszuſtand zu Grunde liegt, welcher ſonach durch Beymiſchung der Kraftgefühle in einzelnen Stellen die allſeitige Entfaltung und nothwendige vollendete Geſtaltung erhält. Eben ſo iſt es mit jenen Tonſtücken, worin entweder der Charakter der

Trauer oder der Freude vorherrſcht. Und dieſes Alles gehörig zu geben kann nun dem Schüler nicht mehr ſchwer fallen, da ja oben alle Gemüthsformen mit der eigenen Art ihrer Geſtaltung ſo genau zergliedert wurden, ſomit nur noch Fleiß bey der Anwendung erfordert wird. Iſt dieſes geſchehen, dann kann man zur höheren Art des Vortrages, zur eigentlich künſtleriſchen ſchreiten, wozu die folgende Auseinanderſetzung dienen mag.

Durch die obige ſo genaue Erörterung der Art, wie der dem ganzen Tonſtück zu Grunde liegende Gemüthszuſtand der würdevollen Kraft nach allen Richtungen entfaltet wurde, muß der Schüler zur klaren Einſicht gekommen ſeyn, was das heiße, ein beſtimmtes Gefühlsbild in einem muſik. Werke entwickeln. Er wird ſich nun überzeugt haben, wie nicht irgend eine Verbindung zufälliger Gemüthsregungen ein ſchönes Werk dieſer Kunſtform erzeugen kann, ſondern wie dem Ganzen und ſeiner Durchführung bis in die kleinſte Form herab ein feſter beſtimmter Charakter unterliegen muß, durch welchen das Ganze ſo wie das Einzelnſte nothwendig bedingt iſt. Es ſind daher allgemeine Bilder des Lebens, welche die Kunſt hier — ſo wie ſonſt überhaupt — durch die ſchaffende Kraft eines Individuums zur Anſchauung bringt. Um es durch das vorliegende Beyſpiel deutlich zu machen: würdevolle Kraft iſt einer der allgemeinen und zwar trefflichſten Charakterzüge der Menſchheit. Zur Anſchauung dieſes können wir durch das Vorherrſchen der Idee oder des dieſe begleitenden Gefühles gelangen, und zwar jenes vorzüglich in der Wort- dieſes in der Tonſprache. Findet ſich nun das Gemüth des ſchaffenden Tonſetzers von einem ſolchen Seelenzuſtand ergriffen, iſt es von dieſem Charakter und ſeiner Anſchauung durchdrungen, ſo entfaltet es dieß Seelenbild in dem muſik. Werke nach allen möglichen Richtungen durch Benutzung der rythmiſchen, harmoniſchen, melodiſchen Formen zur Geſtaltung eines das innere Seelenleben abſpiegelnden Ganzen, wobey ſonach alle oben ſchon entwickelten Seelenkräfte mitwirken. Was nun das Individuum gegeben hat, iſt zwar ein einzelnes durch die beſchränkte Kraft jenes abgeſchloſſenes Werk, aber es iſt zugleich von allgemeiner Bedeutung; denn der Künſtler bildete ja eine allgemeine Idee, einen allgemeinen Charakter oder Seelenzuſtand der Menſchheit, welcher in der Idee dieſer nothwendig liegt, ein allgemeines Lebensbild, das Millionen Individuen, und hier wieder jedes auf eigenthümliche Weiſe beſeelen kann.

Jedes muſik. Werk iſt daher eine Verkörperung irgend eines Seelenzuſtandes, der, einem Leben als leitender Beſtimmungsgrund unterliegend, Charakter wird. Und in dieſem Sinne kann man dann auch ſagen, daß ſich in jedem Tonſtücke ein beſtimmter Charakter ausſpreche. So wie daher das erörterte Beyſpiel die Entfaltung eines *ſolchen* nach *allen* Richtungen zeigte, ſo muß ſich dieß, mehr oder weniger, in *jedem* muſik. Kunſtwerke vorfinden; oder, um es noch deutlicher zu machen: aus der unzählbaren Menge möglicher Seelenzuſtände ergreift der ſchaffende Künſtler, durch eine eigene Begeiſterung gedrungen, irgend einen, und entfaltet ihn, ſo weit es ſeine bildende Kraft, die Beſtimmung oder der Umfang des Tonſtückes erlaubt. Dieſe Gemüthszuſtände können nun, wie es oben ſchon erörtert wurde, entweder mehr der Kraft oder dem Zarten in den manchfaltigſten möglichen Abſtufungen ſich nähern, es kann mehr Freude oder Schmerz, Bewegung oder Ruhe in ihnen *vorherrſchen*; denn daß Beydes als nothwendiges Element in *jedem* Tonſtücke mehr oder weniger gemiſcht ſeyn müſſe, das liegt in dem Charakter des menſchlichen Lebens überhaupt, das meiſtens mit Ruhe und Bewegung, mit Freude Sehnſucht oder Trauer wechſelt. Daher auch beynahe in allen Tonſtücken die Miſchung von Moll- und Dur-Akkorden, Con- und Diſſonanzen, Längen und Kürzen u. ſ. w. Dieſen eigenen Seelenzuſtand und den *Grad* deſſelben z. B. das große oder kleinere Maaß der Kraft, die Art des Zarten, ob es mehr zur Ruhe, Sehnſucht, zum Schmerzen u. ſ. w. ſich hinneigt, wie es oben ſo genau ſchon erörtert wurde, muß nun derjenige, der richtig vortragen will, in der ganzen muſik. Rede — ſie ſey von noch ſo kleinem oder großem Umfange — ſowohl in der *logiſchen* als *gemüthlichen* Entfaltung aufgegriffen und ſo ein feſtes Bild des Tonſtückes im Ganzen und allen einzelnen Theilen errungen haben, wie es durch das obige Beyſpiel ſo genau bis in das Kleinſte angegeben ward. Vorzüglich iſt der erwähnte *Grad*, die *beſondere Eigenthümlichkeit* des entfalteten Seelenzuſtandes zu betrachten; denn dadurch bekömmt die Ausführung im Ganzen ſo wie im Einzelnen eine *nähere* Beſtimmung. So darf z. B. in einem Tonſtücke, worin ein *erhabener* Charakter herrſcht, eine mit dolce bezeichnete Stelle nicht blos ſüß vorgetragen werden, ſondern der zarten Ausführung muß ſich mehr Ernſt, mehr Inniges, Vertieftes beymiſchen, während *dieſelbe* Stelle bey dem im Ganzen herrſchenden Gemüthszuſtand der *Freude* mehr rythmiſches Heraustreten erhält. Ebenſo iſt es mit den kräftigen Stellen, welchen beym Vorherr-

ſchen religiöſer Gefühle mehr Anhalten, innere Fülle als ſtark in das Aeußere hervortretende Accentuation zugewendet wird. So wäre das obige Beyſpiel, wenn das Tempo ſchneller genommen, dem Ganzen alſo mehr der Charakter von drängender treibender Kraft verliehen und das ſchöne Gefühl der begleitenden Würde entzogen würde, ganz anders zu geben. Ebenſo möchte bey einer Ausführung im Andante maestoso wohl die würdevolle Kraft, ja ſogar noch im geſetzteren Charakter ſich verkünden, aber könnte in den langſamer ſich bewegenden Formen jenes Maaß von energiſcher Schwungkraft entſtrömen, welches eben im beflüʒelten Hinſchwunge oder der ſich mit Schnelle erhebenden und die Tonformen beſeelenden Stärke die ſo bedeutend erregte Spannung des Gemüthes, ſeinen würdevoll kräftigen Grundton, und die daher entſpringende unerſchütterliche Feſtigkeit des Innern beurkundet? — Und ſo iſt es mit allen Gemüthszuſtänden, die in irgend einem Tonſtücke als beſeelende Quelle des Ganzen und Einzelnen herrſchen. Um dieß zu finden, darf man ſich keine Mühe verdrießen laſſen; denn wie Schiller ſagt:

„Von der Stirne heiß
Rinnen muß der Schweiß,
Soll das Werk den Meiſter loben.“

Und iſt es nicht eine Schande für den Vortragenden, der noch überdieß Künſtler ſeyn will, wenn er aufs Geradehin ſeine Darſtellung gibt, ohne den Geiſt des Ganzen ohne jenen des Einzelnen zu kennen? Was kann auch aus einem ſolchen blinden Ohngefähr herauskommen, doch wohl nicht ein Kunſtgebilde? Man bedenke doch, was Göthe ſo wahr ſagt:

„Die Kunſt bleibt Kunſt. Wer ſie nicht durchgedacht,
Der darf ſich keinen Künſtler nennen.
Hier hilft das Tappen nichts; eh' man was Gutes macht,
Muß man es erſt recht ſicher kennen.“

Oft aber trifft man den Fall an, daß der Ausführende der Bezeichnung ganz treu ſeine Darſtellung gibt, und doch finden wir uns beym Anhören beengt, gleichſam belaſtet; der vorwärts drängende Seelenſchwung, der nothwendig leichte geiſtige Flug, vom Künſtler möglichſt zu befördernd, wird ſchwerfällig zurückgehalten. Und da fehlt es ſowohl an der nöthigen Schwungkraft und Lebendigkeit des Gefühlvermögens als beſonders der Phantaſie. So wie überall, ſo kann auch hier — wenn nicht eine durchaus mangelnde Anlage entgegenſteht — fleißige ſorgſame

Uebung, väterliche Ermunterung, kräftige und unermüdete Belebung des Schülers durch das geiſtig beſeelte Vorſpielen oder Singen des Lehrers, beſonders durch den leichten und doch dabey ſchwungvollen Vortrag desſelben Unglaubliches leiſten, und das ſchwerfällige, hemmende für den beſeelteren Zuhörer unausſtehliche Ausführen in eines umändern, welches ſich durch große Beweglichkeit und Leichtigkeit in der Entfaltung aller Tonformen auszeichnet — den ganz ſchweren Vortrag allein ausgenommen — und dem doch dabey die tiefere Fülle, der feſte Umriß, und die Energie der geiſtigen Schwungkraft nicht fehlt. Vorzüglich iſt hiebey auf die Belebung und Stärkung der Phantaſie zu ſehen, welche ja bereits ſchon ziemlich durch den Vortrag vieler Stücke vom manchfaltigſten Charakter geübt worden iſt. Was hier noch in Hinſicht der Schnelle mangelt, womit der Schüler jede Form mit ihrer Eigenthümlichkeit ergreifen, und im raſchen Wechſel dem Charakter jeder treu bleiben ſoll, das ſuche nun der Lehrer durch unausgeſetzte Uebung und ſtets ſteigernde Erhebung des Schülers zu erſetzen. In dieſem reichen Wechſel der intereſſanteſten Formen, und der Kraft des Ausführenden, jede mit ihrer wahren Bildung — wie ſie großen Theils oben entwickelt wurde — im unvermerkten Steigern und Senken, ſo wie im plötzlichen Ergreifen geben zu können, liegt ein großes Geheimniß des ächt künſtleriſchen Vortrages. Dadurch erſchwingt ſich erſt der Vortragende zu dem hohen Punkt des Herrſchens über die Formen, ohne welches ſich — wie es ſchon oben S. 80 u. d. f. ſo genau erörtert ward — kein Künſtler denken läßt. Hier kömmt eine kräftige Stelle, begeiſtert ergreift er ſie, ſtets voller ergießet ſich in dem immer mehr anſchwellenden Tone die ſtarke Erregung des Innern, ſtets feſter treten die Accente hervor, jede Tonform iſt kräftig beſeelter Lebensfunken, und im drängenden Fluß der rollenden Töne entſtrömet der mächtige Schwung des bewegten Gemüthes. Ihr folget eine Stelle von mildem Charakter, und plötzlich zerſchmilzt die Kraft in weichen Accenten. Süße Töne, durch innige Rührung erwärmet, ſind nun die vorigen ſtarken Tonmaſſen, wie ein leiſes Wehen gleiten ſie die zarten Stufen hinab, ſie, die vorher im raſchen Drange ſich dahin ſtürzten. Es miſchen ſich ſchmerzliche Gefühle ein, da füllet Wehmuth die Klänge, Trauer, des Jammers bittre Klage ſtößt die Töne in ſchmerzlichen Accenten heraus, welche im leiſen Verhallen in der beklommenen Bruſt gleichſam erſterben. Es blickt der Hoffnung tröſtender Schein, und Ruhe kehrt in das Herz zurück, alles Schmerzliche entweicht aus der

Tonbildung, die Accente verlieren die Schärfe des Kummers, weich fließen ſie in-einander über; da ſchwellt ſich das Gefühl zur Freude, der rythmiſche Tanz der immer belebteren Töne tritt immer beſtimmter ins Leben heraus, die Accente ver-ſtärken, die Klänge füllen, die Gefühle drängen ſich und der Künſtler hebt ſich von Punkt zu Punkt bis zu jenem energiſcher Kraft, von dem er begonnen. Und ſo geht er von einem Gemüthszuſtand zum andern, jeden in der entſprechenden Form mit Wahrheit geſtaltend, überall ein treues Bild ſeiner Seelenregung darlegend, herrſchend über jede Form mit uneingeſchränkter Kraft.

Es wird ihm unmöglich ſeyn, irgend eine Stelle unbeſeelt vorzutragen. Jede Vorzeichnung von p. pp. mzf. f. ff. cresc. decresc. <> u. ſ. w. wird ihn zur Geſtaltung einer eigenen Lebensform auffordern, ſchnell wird ſein geiſtiger Blick jeden dieſer bezeichneten allgemeinen Umriſſe erkennen, und ſeine lebendige geübte Seelenkraft mit dem entſprechenden ſchönen Lebensbilde ausfüllen. Ja ſelbſt dort, wo dieſe Vorzeichnungen fehlen, wird er aus der Tiefe und Fülle ſeiner Begeiſterung ſie zu erſetzen wiſſen. So iſt es häufig der Fall, daß bey längeren mit f bezeichneten Stellen die ganzeredneriſche Entwicklung eine Steigerung der Kraft deutlich ausſpricht, ohne daß dieſe, wie es ſeyn ſollte, durch cresc. bezeichnet wäre. Man betrachte z. B. die Stelle in der letzten Periode vom 135ten bis zum 138ten T., und denke ſich, das angegebene cresc. ſey nicht vorfindlich. Liegt nicht dieſe Steigerung ſchon in der redneriſchen Entwicklung? Mußte alſo dieſe Stelle nicht eben ſo vorgetragen werden? — Gerade ſo iſt es bey der Paſſage vom 56ten bis zum 62ten T. Und was hier in Hinſicht der Steigerung, das findet auch beym Senken, decresc. dimin. Statt, worüber das erwähnte Tonſtück mehrere Beyſpiele angibt, bey welchen man ſich nur die Bezeichnung hinwegdenken darf. *)

*) Um das einförmige elende Vortragen der Tonſtücke durchaus zu entfernen, bemerkt der Verf. zum Ueberfluß für Jene, welchen die bisher entwickelte und noch zu gebende Anſicht des ächt künſtleriſchen Vortrages ſo wie der dabey nothwendigen geiſtigen Spannung zu hoch ſeyn ſollte, daß ſie, um ein Tonſtück richtig auszuführen, hauptſächlich darauf zu ſehen haben, 1) ob ein f. oder p. ein pp. ffmo u. ſ. w. im Anfange angezeigt ſey: — wenn nichts angegeben iſt, ſo wird in der Regel f. vorgetragen — 2) ob in dieſer oder einer andern Stelle cresc. decr. dimin. u. ſ. w. vorkomme, wie dieß Alles ſchon oben angegeben ward: 3) ob auf die mit for. bezeichnete Stelle eine mit p. folge in welchem Falle der Gegenſatz von der Kraft gegen die Milde, und eben ſo umgekehrt, bedeutend herauszuheben, und die ganz verſchiedene Art der Ausführung genau da-

Erfüllt von dem mächtigen Drange des Innern, und in dem Entſtrömen dieſes nur die Eigenheit der vorgezeichneten Umriſſe — des f. p. cresc. decr. u. ſ. w. — beachtend, wird er jede Tonfigur, jedes Tonelement zur vollkommenen Geſtaltung des in dem vorzutragenden Tonſtücke entfalteten Seelenbildes benutzen, und ſonach in den vorgezeichneten Contouren die Stärke, Fülle und Tiefe ſeiner Bildungskraft erſcheinen laſſen, oder ſeine ſchöne Anſchauung mit der des erſten ſchaffenden Künſtlers vermählt vorführen. So wie alſo der Tonſetzer in der Anſchauung eines ſchönen Ideals ſein Seelenbild durch unbeſchränktes Benutzen und Beherrſchen der Tonformen entfaltete, und ſo ſein Inneres ausſprach: auf gleiche Weiſe muß nun auch der vortragende Künſtler jede der dargebotenen Formen aus der Fülle ſeiner Kraft gleichſam zu erzeugen ſcheinen, unbeſchränkt dazu jedes Tonelement benutzend. Schlimm daher, wenn man ihn nur das vorliegende Werk abſpielen oder ſingen bemerkt; er muß ſchaffen, im reich und bedeutend entquillenden Strom tiefer Erfüllung fortbilden, das Werk gleichſam wieder gebären. Da verſchmelzen ſich dann wunderbar alle Elemente. Die feſte Haltung des Ganzen und Einzelnen in dieſem, durch die hohe Kraft des Denkens hergeſtellt, wird durch das begleitende Entſtrömen der reichſten intereſſanteſten Gefühle belebt; die erglühte Phantaſie beut der Formen überſchwenglichen Reichthum dar, aus welchen der Ausführende die bezeichnendſten ſo wie jene wählt, welche

---

durch zu bezeichnen iſt, daß man das f. recht kräftig und dafür das p. recht zart und leiſe gibt. Noch mehr muß dieß geſchehen, wenn auf ein f. oder gar ff. ein pp. oder dieß umgekehrt folgt. 4) Ob nicht irgend eine Stelle eine Steigerung ein cresc. oder ein Abnehmen ein dim. in ſich enthalte, was vom Tonſetzer nicht angegeben iſt. S. 266. So iſt dieß öfter bey längeren Paſſagen beſonders den Schlußperioden der Fall. Dieſe, häufig mit f bezeichnet, ziehen ſich oft viele Täkte hindurch. Werden ſie nun ohne Schattirung, eintönig, mit einem gleichen Maaß von Kraft vorgetragen, muß ſich nicht hier die Wirkung immer mehr vermindern, je länger die Stelle iſt, anſtatt daß ſie ſich ſtets ſteigern ſollte? Schon in dieſer Hinſicht iſt alſo in der Regel die Steigerung geboten. Sie liegt aber auch gewöhnlich in der Stelle ſelbſt, wenn man ſie gehörig unterſucht. Iſt ſie doch ſchon durch den Charakter der Perioden gegeben, die aus Vorder- und Nachſätzen beſtehen, und die letzteren müſſen ja mit verſtärkter Kraft, beſtätigend vorgetragen werden. Sucht nun der Ausführende noch ſeine Tonbildung ſoviel er vermag, dem Charakter des Ganzen und der einzelnen Stellen anzupaſſen, ſo muß hier, wo nicht ein künſtleriſcher Vortrag im höheren Sinne, doch ein ganz anderer, als man ihn ſo häufig hört, zum Vorſcheine kommen.

durch ihre Neuheit, tiefere Beziehung ſeiner Darſtellung erhöhtes Intereſſe, gewichtigere Bedeutung, hohen Aufſchwung verleihen; und ſo vereinigen ſich wieder alle einzelnen Vermögen, die bey der Erforſchung des Werkes getrennt thätig waren, und wirken in derſelben harmoniſchen Verbindung wie beym Tonſetzer. S. S. 185. Um es mit einem Worte zu ſagen: er ſpricht. Und das iſt der hohe Punkt, zu dem ſich der muſik. Künſtler emporſchwingen muß, was er aber nur kann, wenn ihm dieſe große geiſtige Kraft und unbedingtes Herrſchen über die Tonformen zur Seite ſteht. Was er nun gibt, iſt das wahrſte lebendigſte Verkünden ſeines Innern. Jede rythmiſche Form wird frey von ihm benutzt; jede Harmonie und das ganze Gebilde dieſer hat er in einem höheren Lichte erkannt und in ſein Seelenbild aufgenommen; jede melodiſche Form dient ihm, um ſich ſo ganz auszuſprechen, jede Anregung ſeines Gemüthes zu verklären, deutlich dem Hörer auseinanderzuſetzen, ihm die Wahrheit, den ſchönen Sinn, die große geiſtige Kraft ſeiner Anſchauungen ſo recht in die Seele zu legen, damit auch er mitfühle, mitgenieße, ſich mit ihm erhebe. Nicht Sucht zu glänzen, nicht der Durſt nach eitlem Ruhme iſt es, was ihn zur Darſtellung treibt, und ihn bey dieſer beſeelt; er iſt durch treffliche Lebensbilder beglückt, eine neue Anſicht, eine neue herrliche Richtung des begeiſterten Gemüthes hat ſich ihm enthüllt, er will, er muß ſie mittheilen. Daher die Lebendigkeit, womit er es thut, der Enthuſiasmus, der ſein Ausſprechen beſeelt, die Wahrheit und Anſpruchloſigkeit, der edle Ernſt und die ſchöne Sorgſamkeit bey ſeinen Erklärungen, damit der Hörer nur Alles richtig verſtehe, und auffaſſe, die große Genauigkeit bey der Ausführung alles Einzelnen, die Liebe im Aufopfern und Dahingeben jeder Kraftanſtrengung, um es nur ſo recht deutlich zu machen, wie theuer, wie wichtig die errungene neue Anſicht, wie intereſſant es ihm iſt, dieſes Seelenbild ſo ganz entfalten, in ſeiner bezaubernden Friſche und anziehenden Bedeutung darlegen zu können. Daher die Reichhaltigkeit der Artikulation, die, aus ſeinem Innern quillend, das trefflichſte Mittel beut, um ſowohl die manchfaltigſte als bedeutendſte Anregung bey dem Hörer zu erringen. Und hierauf muß der Verf. nun vorzüglich aufmerkſam machen; denn nicht Jedem ſteht eine ſo mächtige Begeiſterung oder die Kraft zur Seite, aus der Fülle dieſer ſolche trefflich verklärende Formen ſelbſt erzeugen zu können. Viel hat hierin die neuere Zeit geleiſtet, auch unſer Schüler bleibe in dieſem Punkte nicht zurück.

Dieſe Kunſt der Artikulation könnte man, dem Wortbegriffe gemäß, mit dem Namen Kunſt der Gliederung bezeichnen. Sie beſteht bey dem redneriſchen Vortrag überhaupt — ſomit auch dem muſik. — darin, daß man das Ganze einer Periode, der Sätze, oder jedes einzelnen dieſer in die gehörigen Glieder abtheile, und Alles dieß bey der Ausführung nach ſeinem Verhältniſſe richtig bezeichne, wodurch ſonach, bey dieſer genauen Sonderung, jeder Theil der Rede die ihm zukommende eigenthümliche Ausführung, ſomit das Ganze Deutlichkeit erhält. In dieſer Bedeutung könnte man die Artikulation zunächſt auf das Hervorheben des logiſchen Sinnes beziehen. Und kann dieß der Vortragende, — wozu in Hinſicht des Muſikaliſchen oben ſchon eine ſo genaue und ausführliche Anleitung gegeben ward — ſo hat er wahrlich Vieles vor den meiſten Rednern oder Muſikern voraus; denn bey beyden fehlt in der Regel dieſe Wahrheit und Beſtimmtheit der nothwendigen verſchiedenen Abſtufungen. Allein da der Deklamator mit der richtigen Entwicklung des logiſchen Sinnes auch noch ein gleiches harmoniſches reiches Gefühlsbild, obſchon in der Wortſprache nicht vorherrſchend, entfalten ſoll, ſo muß er ſonach dieſe Kunſt der Abſtufungen auf die zugleich mit zuentfaltenden Gefühle erſtrecken. Daher die Lebendigkeit, Energie, Kühnheit, Neuheit, der leichte Schwung, das zarte Anſchlagen und Verſchmelzen in der Tonbildung ſo wie in den Accenten, welches derſelbe nach dem verſchiedenen Geiſt ſeiner Darſtellung gibt, und geben muß, wenn er Künſtler ſeyn will. Daher man ſolche Deklamatoren, ſelbſt wenn ſie in einer fremden Sprache ſprechen, ganz richtig verſtehen kann — ihr Sprachvortrag löſet ſich in reinen Empfindungsausdruck auf, der, allen Menſchen verſtändlich, durch das Gefühl ſich dem Geiſte verdeutlicht. Und das muß der künſtleriſche Vortrag in der Wortſprache leiſten: der logiſche Sinn muß ſich in den Tonbildern verklären. *)

Umgekehrt iſt es bey der Tonſprache, wo ſich das Gefühl in der Deut-

*) Was man dadurch für die Bildung einer ganzen Nation, ihre nothwendige Erhebung, Beſeelung in jeder Hinſicht, beſonders der deutſchen gewinnen könnte, wenn man den Grund zu dieſer Kunſt der reichen ſeelenvollen Artikulation ſchon in den erſten Jahren des Sprachunterrichtes legen, und das Ganze mit unvermerkter Steigerung bis zur wirklichen Kunſt, oder eigentlich verklärten Natur in den reiferen Studienjahren fortführen würde, dieß will der Verf. nur nebenbey andeuten.

lichkeit des logiſchen Vortrages verklärt, oder wo der Vortragende bey der Entfaltung ſeiner gemüthlichen Anregung in den Tonformen ſo beſtimmt und feſt bezeichnend zu verfahren hat, daß man glaubt Jemanden ſprechen zu hören. So wie daher der Deklamator hiezu der verſchiedenen Artikulation bedarf, ſo auch der muſik. Künſtler. Jener verleiht dadurch ſeiner Darſtellung Allgemeinheit, dieſer Beſtimmtheit der Deutung. Dem Letztern dienen hiezu die verſchiedenen Formen der Tonbildung, — p. pp. mzf. sottovoce, f. ff. cresc. decresc. u. ſ. w. — der Accentuation, der Tonfälle — des Hebens und Senkens der Töne — beſonders die verſchiedenen Arten des Schleifens und Stoßens, was Alles er zur manchfaltigen intereſſanten und wahren Artikulation des Ganzen und Einzelnen benutzt. Die verſchiedenen Formen der Tonbildung überhaupt vom kräftigſten bis zum zarteſten Ton, die manchfaltigen Arten der Accentuation, von der größten Schärfe in den Seelenzuſtänden höchſter Anſpannung bis zum mildeſten Zerfließen ſind bereits ſchon entwickelt, und der Schüler ward darin vorgeübt. Eben ſo deutlich muß ihm das verſchiedene Heben und Senken oder das richtige Bezeichnen der Tonfälle ſeyn, vermöge deſſen bey einem mehr oder minder ſich ſchließenden Sinn der Tonfall mehr oder weniger bedeutend zu geben iſt, was man zur Bezeichnung jeder Art von redneriſchem Einſchnitte anwendet, indem man alle minder wichtigen Klänge oder Klangfiguren ſchwächer angibt, den Ton gleichſam hinſinken läßt, dafür aber wieder die wichtigeren Tonformen hervorhebt. Eben ſo iſt unſer Schüler mit der verſchiedenen Art des Schleifens und Stoßens vertraut, und er hat auch ſchon oben bey dem Beyſpiele Fig. 2. T. VIII. eingeübt, wie Beydes nach dem Charakter des darzulegenden Gemüthszuſtandes verſchieden zu geben iſt. Es handelt ſich daher hier nur zunächſt um die Verbindung aller dieſer Formen, um vermöge der dadurch errungenen reichen Mittel die wahrſte, intereſſanteſte und reichſte Geſtaltung liefern zu können. Und in dieſer Hinſicht betrachten wir mehrere der gegebenen Beyſpiele, und zwar vor Allem die erſte Periode des ſo genau zergliederten Tonſtückes Fig. 17. T. XIX. Die richtige ſohin wahre Ausführung dieſer hat der Schüler bereits eingeübt. Es fragt ſich ſonach, läßt ſich durch die Kunſt der Artikulation dem Ganzen und einzelnen Theilen mehr Intereſſe und Reichthum verſchaffen?

Wir beginnen von dem Hauptſatze in den beyden erſten Täkten. Dieſer kann nun wie bey a) und b) Fig. 6. T. XXIII. verändert vorgetragen werden. Im

2ten Falle aber wird die Kraft zu ſehr zerſplittert, die zur Entwicklung des hier herrſchenden Gemüthszuſtandes nothwendige Fülle und Kraft kann ſich bey den kleinen Abſätzen nicht entfalten, und das Ganze verliert durch vortretende Leidenſchaftlichkeit den nothwendigen edlen Charakter. Im erſten iſt wohl auch viel Seelendrang vorhanden, welcher jedoch nicht mit der bedeutenden Spann- und Schwungkraft erſcheint, die nach der erſten Ausführung in dem längeren beſtimmteren Hinſchwunge entſtrömt, der ſich in dem mit aller Stärke angeſchlagenen g ſo ganz ergießt. Im Gegentheile ſteht das vom e an beginnende > gerade dieſem Ausdrucke entgegen. Was daher bey dieſer Stelle zu erringen ſeyn möchte, wäre belebter Schwung der die einzelnen Accente feſt heraushebenden Schnellkraft. Im 3ten und 4ten T. wäre blos mehr Intereſſe durch bedeutender erwärmte Tonbildung oder ſehr zart gegebene Accente zu erhalten, wodurch das Milde mehr Vertiefung bekäme. Aber im 9ten T. kann der Vortragende, wenn er gleichſam kühn die erſte Note ergreift, und im leicht beflügelten gewichtigen Schwunge ſeines Innern die ganze Stelle gibt, ſonach dadurch einen ſo bedeutenden Gegenſatz gegen das vorige milde Anhalten der Töne herſtellt, da kann er die Wahrheit der darzulegenden Gefühle beſtimmter hervortreten laſſen. Die Seele des Hörers wird miterhoben, dadurch alſo ſein Intereſſe geſteigert, und eine neue Geſtaltungsform der Kraft erſcheint, wie ſie früher noch nicht da war — der Reichthum der Formen vermehrt ſich. Daß dabey die Accente gewichtiger und brillanter vortreten, die kräftige Tonbildung zugleich eine eigene Art von begeiſterndem Schwung erhält, dieß verſteht ſich ohnehin. Noch mehr aber wird der Darſtellende dieſe Stelle herausheben, wenn er ſich dabey der verſchiedenen Artikulation vermittelſt des Schleifens und Stoßens — der bindenden und ſchnellenden Spannkraft — bedient. Wie brillant wird z. B. durch Anwendung des bey a) Fig. 7. T. XXIII. angezeigten Vortrages die ganze Ausführung, wenn der Darſtellende, ſchon mit Kraft vom 2ten c zum e ſich aufſchwingend, die vier Töne c e c g in einem vollen gleichſam feſt angezogenen Verbande gibt, in einem Verbande, in dem die vollſte Seelenkraft entſtrömt, nach dem g abſetzt, das folgende e mit aller Kraft herausſchnellt, ſich dann im kühnen Schwunge vom d zum f erhebt, dieſes feſt anſchlägt, hierauf kurz abſetzt, und mit aller Energie das 2te f ergreift, wie es ſchon oben entwickelt ward. Noch mehr wirkt dieſe Schnellkraft, wenn man ſich der bey b) angegebenen Form bedient, 2 Noten in einer Bindung ausführet, im ſteigenden

Hinſchwunge jede einzelne feſt herausſtoßend und dieſes durch die eingemiſchten Pauſen verſtärkend. Doch würde der Verf. dieſer Vortragsweiſe nicht beypflichten, weil ſie, ſo zu ſagen, zu kräftig iſt, mit dieſer den Nachſatz erſt anhebenden Stelle nicht ſo ganz übereinkömmt, gleichſam den hier zu gebenden Ausdruck überſchreitet, und den folgenden in der Steigerung noch auszuführenden Sätzen zuviel voraus entzieht. Denn das iſt eine Hauptrückſicht bey allen dieſen künſtlicheren Formen, daß man ſie mit Unterſcheidung wähle und gebrauche, beſonders der Wahrheit der Grundgliederung in keinem Falle widerſpreche, die ja nicht geändert, ſondern durch eine ſolche künſtleriſche Geſtaltung erhoben werden ſoll. Manchfaltige Formen ſind für den Vortrag des 4ten T. angegeben. Die reichſte und brillanteſte iſt die bey 1. Sie hat bey den 3 erſten Noten der 1ten und 3ten Figur, welche zuſammengeſchliffen werden, die Form des im vollen Abſchwunge entſtrömenden Seelendranges, bey der letzten Figur die umgekehrte des energiſchen Hinſchwunges, und die übrigen Töne ſtürzen ſich in dem Staccato im lebendigen Drange zur 1ten Note der 3ten Figur. Entſtrömt nun in den 6 erſten und 3 letzten Noten des nächſten Taktes — wie es bey 1 angezeigt iſt — das ſtark bewegte Gemüth in der feſten angezogenen Verbindung aller Noten in der Fülle eines immer bedeutender ſich hervordrängenden Fluſſes, ſo muß die Ausführung eine große und den Charakter der Stelle bedeutend hervorhebende Wirkung hervorbringen. Nun ſteigern ſich die Gefühle in der vom $\underline{c}$ bis zum $\underline{\underline{\underline{g}}}$ auszuführenden Paſſage des 5ten T., wo mit jedem Tone die Kraft und Fülle des mächtig bewegten Gemüthes in der immer mehr verſtärkten Tongebung und dem feſteren Herausheben jedes einzelnen ſich ergießt. Dieſe Kraft des Herausſchnellens wird im folgenden T. bey dem Vortrag der Triolen wieder dadurch vermehrt, daß der Anſtoß im Ganzen, beſonders jener der erſten Noten jeder Figur feſter gegeben wird, — wie es ſchon oben beſtimmt ward — oder man kann ſich auch der bey a) angezeigten Vortragsweiſe bedienen, wo gegen die im vorigen T. wirkſame Schnellnun die herrſchende Bindekraft, durch mächtigen Hinſchwung unterſtützt, als Gegenſatz erſcheint. Und itzt vereinigen ſich beyde Formen bey b), um die letzte Stelle mit aller Kraft und Manchfaltigkeit darzuſtellen, und ſo das Ganze impoſant zu ſchließen. Daher iſt ſowohl das Schleifen als Stoßen mit höchſtem Seelendrange auszuführen, und dabey die wirkſame Kraft des Ab- und Hinſchwunges zu benutzen. So wird alſo nicht allein die Wahrheit der logiſchen Grund-

gliederung ſo wie der gemüthlichen Entfaltung berückſichtiget, ja gehoben dargeſtellt, ſondern das Ganze erhält, wegen der tieferen Bezeichnung, beſonders der ſo reichen Formen, ein regeres Intereſſe, und bewirkt eine im Verhältniſſe zum vorigen Vortrage weit größere geiſtige und gemüthliche Erhebung des Hörers — oder die äſthetiſche Wirkung verſtärkt ſich, und das, ja nur das ſoll die Kunſt der Artikulation — wie wir ſie meinen — leiſten. Sie ſoll nicht dem äußern Zweck des Glanzes fröhnen, und den Vortragenden zum verächtlichen Gaukelſpieler herabwürdigen, der nur Stricharten und Darſtellungsweiſen ſucht, wodurch der unkundige Hörer geblendet wird. Erhaben und heilig iſt die Beſtimmung des Künſtlers: er ſoll durch die ſchönſten Bilder des Lebens, die er vorführt, beleben, beſeelen, erheben. Sorgſam ſey man daher in der Wahl dieſer Formen. Iſt doch durch die logiſche Grundgliederung und das ganze gemüthliche Gemälde, wie es ſich in dem Tonſtücke überhaupt, und bey jeder einzelnen Stelle entfaltet, die ſicherſte Richtſchnur in dieſem Punkte gegeben, was auch bey der ſo eben vorgenommenen Zergliederung der 1ten Periode in dieſer Beziehung berückſichtiget ward. Nebſt dem kömmt es dabey auf die eigenthümliche Bildung, den Grad der Lebendigkeit ſo wie der geiſtigen und gemüthlichen Spannkraft des Vortragenden an, wonach ihm dieſe oder jene Form mehr gelingt. Daher hat der Verf. die meiſten Stellen mit mehrfacher Art der Ausführung bezeichnet. — Hauptſächlich finden dieſe reicheren Arten der Artikulationen bey Paſſagen ihre Anwendung, inſoferne dieſe vom Tonſetzer entweder nicht bezeichnet ſind, oder — was freylich einen ſehr tüchtigen Künſtler vorausſetzt — auf eine andere Weiſe ſo ausgeführt werden können, daß das Ganze, dem Geiſt des Tonſtückes genau entſprechend, ja dieſen erhebend, mehr heraustritt. Der erſte Fall trifft ein bey mehreren kleineren oder größeren Paſſagen in dem zergliederten Tonſtücke z. B. T. 25 u. 26. Nachdem ſoviele einfache Grundbezeichnungen vorhergiengen, und die einzelnen Stellen durch die feſte Accentuation der einzelnen Töne ſo kräftig herausgeſchnellt wurden, ſo iſt nun, der nothwendigen Manchfaltigkeit wegen, die bindende Kraft an ihrem Platze. Am beſten werden daher die Sechzehntheile im 25ten T. im drängenden Hinſchwunge zur 1ten Note des folgenden geſchliffen. Ebenſo würde auch der Verf. bey dem Vortrag der Triolen im 26ten T. dieſe bindende Kraft vorherrſchen laſſen, und daher die Eigenheit des der Paſſage zu Grunde liegenden Geſanges hier, wie es ſtets ſeyn muß, im Auge das d

der 1ten Triole, als Schlußnote zum vorigen Geſang gehörig, kurz geben, das d und fis hierauf in einer Verbindung ſo wie dann das a und d zuſammenſchleifen, und das letzte fis herausſtoßen. So verbinden ſich dieſe 2 Formen, und doch tritt jene hervor, welche nach der Art der vorhergegangenen Entwicklung und des der Figur unterliegenden Geſanges in dieſem Falle die wirkſamſte iſt. Dadurch hat zugleich die ganze Stelle reiche Geſtaltungsform und kräftigen Aufſchwung erhalten, wodurch ſonach der folgende milde Geſang wieder ſeinen Eindruck vorbereitet erhält. Und das ſind die 3 Punkte, auf welche bey der Wahl der verſchiedenen Artikulationsformen hauptſächlich Rückſicht genommen werden muß: 1) die Art der vorhergehenden Entwicklung, — die möglichſte Reichhaltigkeit, und intereſſanteſte Abwechſelung zu geben, gehört ja zu den Pflichten des Künſtlers: 2) die Beſchaffenheit der durch eine ſolche Ausführung herauszuhebenden Stelle, beſonders die Art des Geſanges im Ganzen derſelben, ſo wie in den einzelnen Figuren, — die Wahrheit der Darſtellung ſoll ja bedeutender hervortreten, wie dürfte ihr widerſprochen werden? — 3) Die folgende Entwicklung — das Intereſſe des Hörers ſoll immer rege erhalten, ja ſogar ſtets geſteigert werden. Das kann aber nur dann ſeyn, wenn die Stellen vom Tonſetzer ſo geordnet, aber auch vom Ausführenden ſo dargeſtellt werden, daß eine die Wirkung der andern hebt, auf einfache Haltung reichere Entwicklung, oder umgekehrt jene auf dieſe kömmt; wenn auf das Vorherrſchen der ſchnellenden Spannkraft jenes der bindenden — auf mehr geſtoßene Figuren das Schleifen — folgt; wenn nach längeren Bindungen — wo viele Noten in einem Strich oder Athemzug vorgetragen werden — kürzere eintreten, indem man nur 2, 3 oder 4 Noten zuſammenſchleift, was umgekehrt auch von dem Stoßen, hauptſächlich vom Staccato gilt; wenn das Schleifen und Stoßen bey einer Figur oder Stelle manchfaltig und ſo gemiſcht wird, daß dadurch das Maaß der innern Fülle, die Stärke der geiſtigen und gemüthlichen Spannkraft, der Schwung der Seelenfibern immer bedeutender hervortritt. *)

*) Schon oben S. 103 u. d. f. wurde von der verſchiedenen Art des Schleifens und Stoßens und dem dadurch erzeugten manchfaltigen Charakter, ſo wie der Anwendung davon zur Darſtellung der verſchiedenen Gemüthszuſtände geſprochen, und durch die Zergliederung des Beyſpieles Fig. 2. T. VIII. erläutert. Noch näher wurde das Weſen dieſer Vortragsweiſen, und zwar für alle Fälle beſtimmend, ſo wie durch die nöthigen

So iſt der größeren vom 52ten T. beginnenden Paſſage eine längere Ausführung in einfachen Grundbezeichnungen vorausgegangen, und zwar eine ſolche, worin ſowohl die bindende als ſchnellende Kraft in Anſpruch genommen war. Es liegt daher ganz in der Willkühr des Ausführenden, wie er die 2 erſten Täkte dieſer Paſſage geben will, ob durch Schleifen oder das Vorherrſchen dieſes, oder das

---

Beyſpiele verdeutlichet S. 164 u. d. f. erörtert. Auch ſind ja bey den vielen Formen der Paſſagen Tab. XII., XIII., XIV., XV u. XVI. in Triolen, im geraden und ungeraden Takt u. ſ. w. ſo wie in der verſchiedenſten Geſangweiſe ſoviele Arten der manchfaltigſten Artikulation angegeben, und mit dem Schüler nicht allein techniſch, ſondern auch geiſtig, und in jeder Abſtufung von Stärke und Schwäche eingeübt worden, — was hier nöthigen Falls wiederholt werden kann — daß der Schüler in dieſer wichtigen Materie die nöthige Vorkenntniß und Vorübung ſchon beſitzen muß. Nun handelt es ſich von der geiſtigen Anwendung dieſer Formen. Die Grundſätze, nach welchen dieſe zu geſchehen hat, ſind nun auch angeführt, und dadurch iſt wieder die richtige Art der Darſtellung für alle Fälle beſtimmt. Es liegt ſohin in dem Fleiße des Lehrers und Schülers, daß der Letzte durch dieſe Kunſt der Artikulation einen Reichthum der intereſſanteſten Formen erhalte, welcher ihn bey ſeiner künſtleriſchen Ausführung außerordentlich unterſtützen, und ſeinen Werth in volles Licht ſetzen kann. Man laſſe ihn daher irgend eine Stelle oder ganze Paſſage mit jeder möglichen Art der Artikulation, zuerſt einzeln, dann verbunden und manchfaltigſt gemiſcht, ausführen. Dazu kann man die vorhin erwähnten Tabellen benutzen, auf welchen viele Formen von Paſſagen des manchfaltigſten Geſanges vorkommen, die entweder noch mit keiner beſondern Vortragsweiſe bezeichnet ſind, oder die ſich noch auf verſchiedene Weiſe ausführen laſſen. Da mag der Schüler zuerſt 2, dann 3, 4, 8, 16 Noten und auch darüber ſchleifen, dann wieder alle oder wenigere, z. B. 6 ſtoßen und 2 ſchleifen; hierauf Schleifen und Stoßen verbinden, z. B. die 1te ſtoßen, und die 3 folgenden ſchleifen, dann die 5te, 6te und 7te ſchleifen und die 8te abſtoßen, und ſo umgekehrt. Man übe bey auf- oder abſteigenden Figuren das Verbinden aller Noten im Staccato; man miſche dieſes ſelbſt auf die verſchiedenſte Weiſe ein, ſo daß man vielleicht die 2 erſten ſchleift, die 2 letzten im Staccato verbindet, oder umgekehrt die 2 erſten ſo abſtößt, und die 2 letzten ſchleift. Eben ſo kann man die erſte Note von 8 Sechzehntheilen durch einen einzelnen feſten Strich herausheben, die 4 folgenden, und ſo immer fort vier zu vier im Staccato verbinden, wenn man dieſe Form länger fortſetzen will. Auf dieſe Weiſe nun laſſe der Lehrer den Schüler jede mögliche Verbindung von Schleifen und Stoßen ſelbſt finden, und die vorzutragende Stelle oder Paſſage bezeichnen, damit alle dieſe Formen mit der verſchiedenartigſten Miſchung ganz ſein Eigenthum werden, und ſich ihm dann ungeſucht darbieten, wenn der Flug ſeiner Begeiſterung derſelben bedarf. Dabey befrage er ihn über den beſondern Eindruck einer jeden verſchiedenen Weiſe der Ausführung, zeige ihm, warum dieſe oder jene Form, in dieſer oder jener Zuſammenſetzung hier dieſe Wirkung, eine andere

Stoßen, z. B. den 1ten T. durch das Verbinden aller Töne im herabſtürzenden Staccato, den 2ten durch die gewöhnliche aber feſt ausgeführte Art des Stoßens. Auch kann man den 1ten T. Staccato geben, und im 2ten alle Noten zuſammenſchleifen, mit ſtets verſtärktem Drange ſich aufſchwingend. Eben ſo könnten auch im 55ten T. die beyden letzten Sechzehntheile jeder Figur mild, ſowohl wie ge-

---

wieder an einem andern Orte, mehr Effekt im p. oder pp. als f. mehr im ff. als f. oder mzf. u. ſ. w. hervorbringe; er ſehe darauf, daß dieß Alles mit gehöriger Spannkraft des Gemüthes bald im kräftigen Ab- ſo wie im drängenden Hinſchwunge, bald wieder in den mildeſten Accenten und Tonformen mit der gehörigen Berückſichtigung des eigenen Charakters der Längen und Kürzen u. ſ. w. ausgeführt werde, was ja Alles oben ſo genau zergliedert wurde, und hier mit voller Erkenntniß in der Anwendung verbunden werden kann. Iſt es ſo mit einzelnen Stellen und kleineren Paſſagen eingeübt, dann gehe man zu größeren, und ordne, wie es oben angegeben ward, dieſe Formen ſo an, daß ſie ſich gegenſeitig heben; man miſche Contraſte ein, wodurch die einzelnen Stellen in voller Bedeutenheit hervortreten; man ſpare die impoſanteſten Formen — in der Regel — bis zuletzt auf, oder — man ſey auch hier *Künſtler*. Bey dieſem Allen aber ſey möglichſte *Einfachheit* die *erſte*, möglichſter *Reichthum* erſt die *zweyte* Rückſicht, was beſonders bey *jenen* Schülern zu beachten iſt, welche noch nicht jede *manchfaltige* Form ſo beherrſchen können, daß ſie als eine *einfache* erſcheine, oder die es noch nicht verſtehen, *brillant* vorzutragen — S. S. 160 — vielleicht auch noch nicht jene techniſche Meiſterſchaft beſitzen, der ſich ſo gerne *jede* Form anſchmiegt, dem gegebenen *Ueberſchwunge* folgend, in dem ſich eben die Kraft und Eigenthümlichkeit des Innern verklärt. Auch auf die Inſtrumente pflege man dabey die nöthige Rückſicht. So ſoll der Vortrag auf den Blasinſtrumenten wohl nicht ſo *arm* ſeyn, als man ihn oft hört, entweder Alles geſchliffen oder geſtoßen, oder 2 geſchliffen und 2 geſtoßen, — und wie matt oft dieſes! — der Schüler ſey auch hier in *jeder* Art des *kräftigen* und *weichen* *Schleifens* und *Stoßens*, *beſonders* im *Staccato* geübt; bald ergieße ſich ſein Gemüth im gedehnten Strome vieler im angehaltenen Athemzuge verbundenen Töne, bald gebe es dieſe Fülle des Innern im auf- oder abſchwingenden Staccato, dann werde wieder jede einzelne Note feſt herausgeſtoßen, überhaupt ſuche man *jede* Form der Artikulation, welche dem Weſen des Inſtrumentes nicht widerſpricht, ſich anzueignen; aber man beſcheide ſich auch, und wolle nicht Alles, was der Geiger ſo leicht durch ſeinen Bogenſtrich geben kann, *hier* leiſten. Es kömmt ja nicht ſowohl auf die Reichhaltigkeit dieſer Formen, als den ſie beſeelenden Geiſt an. Vorzüglich muthe man dem Sänger nicht ſo viele verſchiedene Artikulationsformen zu, es iſt dieß durchaus der Natur der Stimme und des Geſanges entgegen. Denn erſtens findet man ſelten Kehlen, welche dieß mit nöthiger *Vollendung* ausführen könnten, und dann ſoll *beſonders* der *Sänger* *ſprechen*, in möglichſt *einfachen* aber *tief* umriſſenen und daher ſo *wahr* bezeichnenden Tonformen die Gefühle des Innern aushauchen. Man vermeide daher eben ſowohl die ſo häufig *eintönige* als *jene*

wöhnlich *einzeln*, als im Staccato verbunden, geſtoßen werden. Aber die Art der Ausführung *bis hieher* beſtimmt die nun *folgende*. War das *Schleifen* bis itzt *vorherrſchend*, ſo muß *nun* das *Stoßen*, wo nicht *vortreten*, doch *bedeutend eingemiſcht* werden. Die Figuren im 56ten T. u. d. f. würde man daher ſo geben können, daß die erſte Note geſtoßen, die 3 folgenden geſchliffen, dann 5 geſtoßen, 3 geſchliffen, dann wieder 5 geſtoßen würden, ſo lange dieſe Paſſage währt. Im Gegentheile könnte man zuerſt die 3 erſten ſchleifen, die 4te und 5te ſtoßen, und die 3 letzten wieder verbinden; dann die erſte Note der nächſten Figur in der 2ten Hälfte des T., als den logiſchen Sinn ſchließend, wieder abſtoßen, hierauf ſtets die 2te und 3te ſchleifen, die 4te und 5te abſtoßen, und die 3 letzten wieder zuſammenſchleifen. So wird zugleich der redneriſchen Grundbezeichnung und dem Grundgeſange nicht widerſprochen. Es ließen ſich wohl auch die 3 erſten zuſammenſchleifen, wobey man nur die letzte ſtoßen würde; allein dadurch müßte das Ganze zu einförmig, ſchleppend erſcheinen, ſo wie es ebenfalls dem Geiſt der redneriſchen Anordnung widerſpräche. Will man nun wiſſen, wie man die folgenden Stellen bis zum 63ten T. vortragen ſoll, ſo darf man nur auf die *bisherige* Ausführung und das *Folgende* ſehen. Erſtere, beſonders wenn die vorigen Formen gemiſcht waren, beſchränkt nicht, nur iſt auf die Steigerung zu ſehen; aber die nach dem 63ten T. folgenden einzelnen feſten Accente, welche mit aller Kraft herausgeſtoßen werden müſſen, — ſomit das Vorherrſchen der ſchnellenden Kraft — beſtimmen die Anwendung des Schleifens. Sonach wird man recht thun, wenn man wohl das a feſt, vielleicht auch das folgende fis und a staccato heraushebt, dann aber immer 2 ſchleift und erſt die 3te ſtößt, dieſes auch im 60ten T. beobachtet, und im 61ten jede Figur der 4 Sechzehntheile im feſteſten Verbande zuſammenſchleift. So kömmt durch die verkleinerten Formen eine Art von Verſchnellerung

Ausführung, worin die Stimme zum gemeinen Inſtrument herabgeſetzt wird. Wie überbietet in Hinſicht des tiefen Eindruckes ein *einziger* mit Seele ausgezogener, oder mit Kraft angeſchlagener Ton, durch die verklärende Bedeutung des Wortes unterſtützt, eine ganze *Reihe* von Paſſagen! Wer iſt größer, der zu *derſelben* Wirkung *viele* oder *weniger* Mittel bedarf? — In dem Letzten liegt der Werth der menſchlichen Stimme, und das Geſetz ihres Gebrauches, in dem Erſten die Beſchränktheit der Inſtrumente und die Anforderung, das hier Mangelnde durch Reichhaltigkeit der aufgebotenen Formen möglichſt zu erſetzen.

— wenn man ſo ſagen darf — ein Steigern in die Darſtellung, und die Seele nimmt gerne die folgende einfache Entfaltung auf. *)

Der Vortrag der Paſſage vom 88ten bis zum 92ten T. erfordert wegen der vorhergegangenen einfachen höchſt kräftigen Accentuation das Einmiſchen und Vorherrſchen der bindenden Kraft. Man kann daher alle Noten bis zum h ſchleifen, oder auch bey dem 2ten es abſetzen, und von hier aus bis zum h alle Töne zuſammenſchleifen. Die Figur im 89ten T., vom g bis zum erſten g im 90ten ſich aufſchwingend, wird dann in einem Athemzug oder Strich verbunden. Bey der Wiederholung dieſer Paſſage kann man, der nöthigen Manchfaltigkeit wegen, — obgleich dieſe ſchon durch das p. hier hergeſtellt iſt — die Art des Vortrages ändern, und z. B. g as g f es ſchleifen, d u. es ſtoßen, die andern Noten bis zum erſten und dann wieder bis zum 3ten h des 91ten T. ſchleifen, und die übrigen Töne bis zu g ſtoßen. Die vom 92ten T. an folgende Paſſage möchte dann ſo zu geben ſeyn, daß man die 3 erſten Noten jeder Figur im kräftigen Abſchwunge verbände, die 4te jederzeit mit aller Energie herausſtoßend, und zwar dieß ſtets um ſo feſter, je mehr der Strom der drängenden Gefühle — durch das cresc. bezeichnet — anwächſt. Mit kräftigſtem Hinſchwunge wird dann die Figur im 94ten T. und ſo vorgetragen, daß das 2te g und fis in einer Bindung, hierauf das g a h wieder in einer zuſammengeſchliffen, c und d abgeſtoßen werden, was man auch bey der Wieder-

*) Man würde den Verf. durchaus unrichtig verſtehen, wenn man glauben wollte, er habe die Abſicht, unumſtößliche Regeln des Vortrages dieſer Stellen hier feſtzuſetzen. Würde er doch vielleicht ſelbſt dieſe Paſſagen anders ausführen, wenn ein anderer Seelendrang ihn dazu hinleitete; aber dem Geiſt des Stückes und dieſer einzelnen Stelle würde er nie widerſprechen, ja dieſen nur noch zu heben ſich bemühen. Nirgends ſchüttelt auch die Natur die unrecht beengenden Feſſeln ſo würdig ab, als in der Kunſt, in welcher die vollſte Freyheit — aber keine Willkühr herrſchen ſoll. Jeder Geſtaltung müſſen ja doch beſtimmte Regeln unterliegen, die, aus der Natur des menſchlichen Geiſtes, dem Weſen und der Beſtimmung der Kunſt fließend, im Ganzen beengend das Individuum ſich frey bewegen laſſen. Und auf dieſe wollte derſelbe hinweiſen, den Blick darauf nur hinleiten, damit das verderbliche Reich blinder, entehrender Willkühr geſtürzt, und ein ſolches der freyen Benützung der muſik. Formen entſtehe, worin der einzelne Künſtler die allgemeinen Schranken eben dadurch ehrt, daß er ſich mit voller Ungebundenheit — nur in einer durch die Kunſt und den Charakter des Tonſtückes ſelbſt geſetzten Nothwendigkeit — in denſelben bewegt. Benutze daher Jeder jede Form, aber immer nur ſo, daß eine der Menſchheit würdige ſchöne Geſtaltung zum Vorſcheine komme.

holung derſelben in der 2ten Hälfte dieſes T. beobachtet. Sänger können dieſe, ſo wie die Figuren der vorigen Paſſage ſchleifen. Ueberhaupt wird bey dem Geſangvortrage meiſtens das Schleifen angewendet, weil dadurch mehr Haltung in das Ganze kömmt, was der Natur des Geſanges mehr entſpricht; und nur hie und da wird das Stoßen der nothwendigen Abwechſelung wegen eingemiſcht. Auch iſt das Stoßen beym Geſangvortrage, ſoll es gut ausgeführt werden, ſchwer zu geben. — So iſt nun auch dieſe Stelle nach den oben gegebenen Anſichten behandelt. Eine beſondere Rückſicht verdient aber die letzte Paſſage vom 111ten bis zum 129ten T. als eine der wichtigſten Schlußſtellen des Tonſtückes, deren charaktervoller Vortrag viel zur Entfaltung des Geiſtes vom Ganzen beytragen, dieſen ſo recht ins Licht ſetzen kann. Die Formen ſind daher ſo zu wählen, daß die Kraft mit aller Fülle und Bedeutenheit, geadelt durch das nie zu entfernende Gefühl der Würde hervortreten könne. Der vorhergegangene Geſang beſchränket nicht; aber auf den nachfolgenden iſt allerdings Rückſicht zu nehmen, damit die Kraft in ihrem vollen Erguſſe ſich ſteigern und zum höchſten Punkt des Entſtrömens am Ende ſich erheben könne. Nun ſind hiezu einfache Accente benutzt, die mit aller Energie herausgeſtoßen werden, auch kommen in der Paſſage ſelbſt viele Stellen vor, die auf dieſelbe Weiſe behandelt werden müſſen, z. B. im T. 120, 21, 22, 23, 24, 26, 27 u. 28, ſogar manche geſchliffene Stellen z. B. im 111 u. 12ten T. ſind mit einer beſondern Schnellkraft einzeln herauszuheben, dadurch iſt ſonach das möglichſte Vorherrſchen der bindenden Kraft in den übrigen Figuren bedingt. Es läßt ſich ja ohnedieß von einem energiſch beſeelten Künſtler jeder Kraft-Erguß, ſo wie auch der zarteſte Anklang des Gemüthes in den geſchliffenen Figuren entfalten. Die Figuren im 113 u. 14ten T. ſind daher ſo zu geben, daß alle eine ſolche bildenden Noten, zuerſt 5 dann immer 7 zuſammen verbunden werden. Da im 115ten T. das g c e c und im 116ten das d f d d wieder herausgeſtoßen werden, — man kann aber auch die Dezen ſchleifen — ſo ſchleift man die Zweyunddreyßig-Theils und die 3 letzten Sechzehntheils-Noten im 116ten T., ſo wie man auch die folgenden aufſchwingenden Figuren im 117ten und 18ten T. ſchleifen, aber auch ſo vortragen kann, daß die 3 erſten geſchliffen und die 2 letzten, vielleicht staccato zuſammengeſtoßen, oder auch nur die 2 erſten verbunden und die 3 letzten in einem Verbande herausgeſtoßen werden. Bey den Figuren im 119ten T. ſchleift man die 3 erſten Noten, im kräftigen Abſchwunge ſie verbindend, und eine

ſehr kurze Pauſe einmiſchend, ſtößt die letzte ganz kurz und ſtürzt ſich ſchnell von dieſer auf die nächſte Figur, von hier wieder zur folgenden, miſcht dann im 120ten T. das weiche Staccato ein, hebt die einfachen Töne im 121 u. 22ten feſt heraus, eben ſo alle einzelnen Noten im 123, 24, 25, 26 u. 27ten, und ergießt die höchſte Fülle in dem letzten Triller. So iſt alſo hier die bindende und ſchwellende Kraft gemiſcht, indem durch die Benutzung der Letzteren die ganze Energie der Darſtellung ſich bis zum möglichſt hohen Punkt ſteigert. (Doch kann man im 125ten T. auch immer 3 Noten zuſammenſchleifen.) Hierauf folgen dann die kräftigen Stellen in den feſten Grundbezeichnungen vom 129ten T. an, wo man die Töne einzeln herausheben, oder auch 2 Noten zuſammenſchleifen oder ſtoßen kann, z. B. das 2te c und e, h und c u. ſ. w., im 133 u. 34ten T. und zwar im Baß c e, und in der Oberſtimme h g. Durch dieſe kleineren Formen kömmt mehr Bewegung, verſtärkte Lebenskraft in die Ausführung, und ſo hebt ſich die volle Seelenregung immer mächtiger. — Nimmt nun der Lehrer dieſes Alles mit dem Schüler auf die angegebene Weiſe durch, ſo wird dieſer nicht nur allein die oben ſchon geiſtig eingeübten verſchiedenen Formen der manchfaltigen Vortragsweiſe anwenden, ſie gehörig ordnen, verbinden und zur ſicherſten Wirkung benutzen lernen, ſondern er wird auch einſehen, welche reiche Mittel die Artikulation dem Künſtler darbietet, und wie dieſer in dem richtigen Gebrauch derſelben die Kraft ſeiner Phantaſie, Geſchmack, und Fülle des Gemüthes bewährt, indem er ſich nur der wirkungsvollſten und dieſer ſo bedient, daß die Wahrheit beſtimmter hervortrete, die ganze Geſtaltung an regem Intereſſe und Manchfaltigkeit der Seelenbewegung, ſomit an Feſtigkeit, tiefer Bedeutung und Reichthum der lebensvollen Umriſſe gewinne. Und das ſind die Rückſichten, welche der Kunſt der Artikulation, ihren Formen, und der Anwendung derſelben zu Grunde liegen, wodurch ſonach ein erhobener, der höchſten bildenden Menſchenkraft würdiger d. i. ein ſchöner Charakter hergeſtellt wird.

Dieſe ſich zur Richtſchnur nehmend wird der Darſtellende nichts am unrechten Orte anbringen; er wird ſich jeder Künſteley — ohne Zweck langer Triller, oft auf den höchſten kreiſchenden oder gar überſchlagenden Tönen, des bis zum Eckel wiederholten Stakkato, der Ueberladung durch Manieren, blendender Artikulations-Formen u. ſ. w. — enthalten; was dem kräftigen Vortrage zukömmt — energiſche Accentuation, viele geſtoßene Figuren, mächtigen Ab- und Hinſchwung, drängende

Tonfülle u. ſ. w. wie es oben ſo genau angegeben ward — wird er nicht der Darſtellung milder Seelenzuſtände zuwenden, welche mehr verbundene Noten, eine andere Art der Tonfülle, mehr Anhalten, weichere Accente bey den geſtoßenen Noten u. ſ. w. fordert. Beſonders wird er auf den Charakter des Stückes Rückſicht nehmen, welcher überhaupt der Anwendung aller bisher erörterten Grundſätze des Vortrages, wo dieß nicht ſchon oben bemerkt wurde, eigene Geſetze gibt. Der Hauptunterſchied iſt dadurch hergeſtellt, ob ein Tonſtück religiöſen oder weltlichen Inhaltes, dann weiter zum öffentlichen oder Privatgebrauch beſtimmt iſt. Ein heiliger Ernſt erhoben durch unſchuldsvolle kindliche Gefühle, das Aufſchwingen zu den erhabenſten Empfindungen der Ehrfurcht, des Dankes, des feurigſten Lobes, das ſich bis zum höchſten Jubel ſteigert, ſo wie das in anbetender Demuth hingeſunkene Gemüth, das in reuevoller Zerknirſchung die Gnade des Höchſten, Vergebung der Fehler und Verirrungen, Wiederaufnahme zur Quelle des Heils erfleht, im frommen Glauben Ruhe und ſüßen Frieden für Lebende und Abgeſtorbene erbittet, für Freunde und Feinde alles Gute mit liebevollem Herzen erſehnt, mit einem Herzen, das ſich vom Irdiſchen ab- und dem Göttlichen zugewandt, woher ja allein dem Menſchen Erhebung, Beſeelung, beglückendes Heil fließt, mit einem Worte ein Herz trunken in der demuthsvollen Anſchauung des Höchſten, des großen Schöpfers und Erhalters des Weltalls — und auch Seiner, liebevoll an dem Allvater und dem hohen Vermittler hängend, bereit, dem erhebenden Beyſpiele des Erlöſers gemäß, ſich gerne für alles Gute aufzuopfern, und eben darin auffordern den Beruf, ſchönes und wahres Ziel des irdiſchen Daſeyns findend, ein Geiſt nur in den erhabenen ſchönen Idealen lebend, und, entzündet durch dieſe, unaufhörlich beſtrebt, das Irdiſche durch immer lebendigere Aufnahme des Göttlichen zu verklären — ein chriſtlicher Sinn iſt die befruchtende Quelle jeder würdigen Leiſtung in dieſem erhabenen Felde. Daraus folgt, daß der Vortrag höchſt einfach, würdig, von heiliger Glut beſeelt ſeyn muß. Und wie könnte hier ein Streben nach gemeinen Formen, nach äußerem Glanz, nach ſchalem Effekte u. ſ. w. Statt finden! Sohin ſind auch hier nur die edelſten einfachſten würdigſten Artikulationsformen zu gebrauchen. Feſte Haltung muß den Vortrag charakteriſiren, hoher Schwung alle Formen herausheben, mächtige Spannkraft des Gemüthes im voll entſtrömenden Tone die Fülle der Anregung beurkunden, von welcher durchdrungen die Seele heiligen Jubel, Dank, Anbetung, Zerknirſchung, jedes heilige

Gefühl aushaucht. Unter den Uebungsſtücken in der Geſangſchule befindet ſich ein treffliches Beyſpiel vom Crescentini, mit Adagio religioso überſchrieben. Das ſtudire der Lehrer nach den gegebenen Anſichten mit dem Schüler ein, erfülle ihn mit dieſer heiligen Glut, und ſuche deſſen Seele durch dieſe göttliche Flamme zu entzünden. Dann nehme er andere würdige Stücke dieſer Art mit ihm durch. Von dieſer Quelle muß der Lehrer beginnen, dem es Ernſt iſt, ſeinen Schüler zu einem Künſtler zu bilden, der als ſolcher die ſchönſten Bilder des Lebens aus einer für alles Große, Heilige und Edle entflammten Bruſt erzeugen ſoll, wie es noch weiter unten näher entwickelt wird. Vom Göttlichen fließt die wahre Befruchtung des Lebens, ſohin auch von dorther die für die Kunſt, als den reinſten Spiegel jenes. Iſt das Gemüth einmal dem Höchſten zugewandt, iſt es durch dieſe heiligen Gefühle beſeligt, hat es das Fromme, jedes Menſchenherz Anſprechende aufgenommen, dann iſt für die ganze folgende künſtleriſche Bildung das Meiſte gewonnen. Statt greller Effekte wird der Schüler nur das Große, Würdige, Erhabene geben, und die zarten Stellen werden jenes Fromme ausſprechen, jenes Innige von höherer Natur, welches jedes reine Gemüth wunderbar erregt. So lernt derſelbe Alles im höheren Lichte darſtellen, den Tonzeichen einen höheren Geiſt einhauchen, welcher ſich in dem unbedeutendſten Liedchen nicht verläugnet, und die ſchöne Quelle edler Befruchtung verkündet. Und da verfuhren die Alten ſehr klug, wenn ſie ihre Schüler durch das Singen oder Spielen religiöſer Muſik zu bilden ſich bemühten. Nicht allein Taktfeſtigkeit, Gewandtheit im Leſen, Kultur im Tragen der Töne ward ſo errungen; der Hauptgewinn war dieſe ernſte Grundbildung in den einfachen erhabenſten Grundformen menſchlicher Seelenregung, welche ſich dann immer in die übrigen muſik. Ausführungen zerſetzen mochten, dieſe konnten doch nie ſo gemein werden, wie wir ſie leider! itzt ſo häufig bey den Vortragenden finden, und die höhere Quelle der Befruchtung ganz verläugnen. Daß man den oben entwickelten Geiſt im Vortrag der heiligen Muſik überhaupt nach dem manchfaltigen Charakter der einzelnen Tonſtücke verſchieden zu geben, daher ein ſolches, welches heiligen Jubel, erhabnen Hymnenflug in ſich trägt, anders als jenes auszuführen habe, worin das Herz in reuevoller Zerknirſchung um Erbarmung fleht, dieß verſteht ſich für ſich. Dadurch erhält auch die Anwendung der oben ſo genau entwickelten Grundſätze über die richtige Geſtaltung jedes Haupt- und Nebengemüthszuſtandes ihre eigenen feſten Geſetze. Der Verf. findet es daher

nicht mehr nöthig, hier mehr ins Einzelne zu gehen, indem ja die Grundfarbe alles Vortrages in dieſer Muſikart, glühende Andacht, heiße Sehnſucht nach dem Unendlichen, ſomit das Gehaltene, Ernſte, Feierliche Fromme, das man bald ſchwerer, bald etwas nachgelaſſener zu geben hat, ſattſam bezeichnet iſt. Aber noch auf einige Unterſchiede muß derſelbe hinweiſen. Der erſte betrifft die Verſchiedenheit der heiligen Muſik, die ſich entweder im einfachen Choral- oder im ſogenannten Figuralſtyle bewegt. Die Benennung jenes zeigt ſchon deutlich an, daß ein ſolcher Geſang darunter verſtanden wird, der in ſo einfachen Grundumriſſen gegeben iſt, daß ihn ein ganzer Chor, im Allgemeinen ſogar eine auch nicht muſikaliſch gebildete Verſammlung bequem ausführen kann. Da er ſich nun noch in freyer Zeitmeſſung — S. S. 4 — bewegt, ſomit kein beengendes Taktverhältniß Statt findet, und Alles nur nach der Quantität der Sylben, und der logiſchen Bedeutung gemeſſen wird: ſo ſind hier beſondere Rückſichten nothwendig, wenn der Vortrag künſtleriſch ſeyn ſoll. Vor Allem nämlich muß man den Grundcharakter des Textes und der Melodie überhaupt auffaſſen, was in Pſalmen — den ſchwungvollen hebräiſchen Hymnen — in einem Te deum laudamus anders zu geſchehen hat, als in einem Dies irae, hier wieder anders als in einem Agnus Dei, Salve regina u. ſ. w. Dann muß man die einzelnen Stellen ſtudiren, ſehen wo Geſangvortrag im engeren Sinne, der jedoch ohne alle Verzierung ſeyn muß, wo Recitation Statt findet; — S. die Lehre vom Recitativ in der Singſchule — wo ſich eine Periode, ein einzelner Satz, ein größerer oder kleinerer redneriſcher Einſchnitt ſchließt; auf welche Worte der Wort- oder redneriſche Accent fällt; wo der Vortrag ein Verſchnellen des freyen Zeitmaaßes, wo er feierliches Anhalten verlangt. Damit wird man nun die richtige Darſtellung der verſchiedenen Gefühle durch die oben bezeichneten Formen verbinden, ſo viel es ſich hier thun läßt, ohne der nothwendigen Einheit und Einfachheit des Ganzen zu ſchaden. So bleibt dem Ganzen Würde, und doch entfaltet ſich ein Reichthum der intereſſanteſten Gefühlsbilder. So wird die volle Ungebundenheit in der Ausführung das Mittel zur bedingten ſchönen und reichen Geſtaltung, worin ſich eben Freyheit und Nothwendigkeit im gegenſeitigen Leben durchdringen. Und dieß iſt auch bey der Begleitung des Chorals, beſonders durch die Orgel zu berückſichtigen, wo der Ausführende jede Stelle in ihrer gemüthlichen Grundbezeichnung ergreifend, ſtets eine zweckmäßige würdige Akkordenfolge zu geben hat, eine Folge von Har-

monieen, welche, dem Geiſt einer vielſagenden Rede und ihrer einzelnen Einſchnitte entſprechend, das Gemüth zu höheren Gefühlen anregt, wozu er ſich der ihm zu Gebote ſtehenden manchfachen Hilfsmittel von Stärke und Schwäche des Tones und einer wohlberechneten Regiſtermiſchung, ſprechender Vor- Zwiſchen- und Nachſpiele im einfach-großen Styl u. ſ. w. bedienen mag. Allein nicht blos im Choral in engerer Bedeutung auch in der ſogenannten Figuralmuſik findet man dieſelben einfachen heiligen Grundbezeichnungen, welche zum Weſen des Chorals gehören, wo alſo die Ausführung auf dieſelbe Weiſe zu geſchehen hat. Iſt der Prieſterchor in der Zauberflöte, ſind Glucks herrliche Hymnen in ſeinen beyden Iphigenien nicht wahre Choräle, nur in einer beſtimmten Taktform? Und ſo ſind in vielen Tonſtücken aller Art, ſowohl im Ganzen, als beſonders häufig bey einzelnen Stellen, z. B. Quartetten von Haydn, Mozart u. ſ. w. Konzerten, Symphonien z. B. der Vogleriſchen, Ouverturen, Sonaten u. ſ. w. dieſelben einfachen, heiligen, frommen Gefühle, dieſelben Grundbezeichnungen, welche das Weſentlichſte des Chorals ſind, die daher auch mit gleichem Geiſte dargeſtellt werden müſſen. Jedes andere Muſikſtück von religiöſem Charakter in der ſogenannten Figuralmuſik iſt daher mit derſelben Glut und Heiligkeit der Gefühle zu geben, es mag nun in einfachen Grundbezeichnungen des Geſanges erſcheinen, welche durch den Takt in beſtimmte Zeitabſchnitte eingetheilt ſind, — was beym Choral der Fall nicht iſt — oder dieſe durch paſſende reiche Formen entfaltet darlegen. Jenes nennt man Figuralmuſik in weiterer, dieſes in engerer Bedeutung. Dabey iſt wieder zu unterſcheiden, wo Bindungen durch Melodie oder Harmonie vorkommen, was man den gebundenen Styl nennt, im Gegenſatze zu jenem, wo Harmonie, Melodie und Rythmus ſich in freyen feſten, entſcheidenden Formen bewegen, S. Fig. 8 u. 9. T. XXIII. Dort iſt der Vortrag gehaltener, ſchwerer, — was bey dem gebundenen Styl überhaupt zu beachten iſt — hier zwar auch nicht leicht dahin wallend, aber doch nicht mit jener tieferen Bezeichnung zu geben. Noch ernſter iſt dieſer Charakter heiliger Feier bey den öffentlichen religiöſen Ausführungen darzulegen. Fordert ja doch ſchon jede öffentliche Darſtellung als eine ſolche Einfachheit, Größe, Erhebung, das Vermeiden aller kleinen Formen, und Benutzen großer, würdiger Effekte, während dem die Privatmuſik, dieſe ſcharfe Accentuation, das feſte Heraustreten verſchmähend, alle manchfaltigen Formen, jede gefällige Weiſe, jedes verſchiedene Ausſprechen des Individuums in ſeinen beſondern

Anregungen zuläßt, das ſich nur immer mit dem reichen geſellſchaftlichen Tone verträgt, der jedes Subjekt recht gerne in ſeinem ſelbſtgewählten, wenn nur edlen Kreiſe ſich bewegen läßt, ohne in einer univerſellen Grundſtimmung, wie ſie der öffentliche Charakter nothwendig geben muß, die Einzelnen beſchränken zu wollen. Ja gerade dadurch, daß hier ſich die Gemüthlichkeit des Einzelnen dem Vortrage einmiſchen und demſelben die ſchöne Differenz verleihen kann, z. B. in Quartetten, Terzetten, Duetten, Sonaten u. ſ. w. iſt das eigene Weſen dieſer Muſikgattung, die Nothwendigkeit beyder zur gegenſeitigen Ergänzung, ſo wie der eigene Werth jeder einzelnen hergeſtellt. Daher kann ſelbſt bey religiöſen Tonſtücken hier volle Freyheit im Darſtellen herrſchen, der Vortragende darf manchfache Artikulations- ſo wie Geſangsformen einmiſchen, inſoferne dieſe nur der Grundfarbe der Andacht nicht widerſprechen, und die nothwendige heilige Spannung des Gemüthes durch die Gemeinheit frivoler Formen nicht beflecken. So wie aber dieſer Privatgebrauch die erwähnte Freyheit verleiht, welche deſto ausgedehnter iſt, je weniger erhaben der Charakter des Stückes oder die in irgend einem Tonſtücke ausgeſprochenen Ideen und Gefühle, ſo weiſet auf der andern Seite der öffentliche Gebrauch dem Vortrag Größe, mächtige Spannung, die würdigſten Formen an, ohne übrigens in den zarteren Stellen die Anmuth auszuſchließen. Das iſt vorzüglich bey den Geſang- und Inſtrumentalchören — den Symphonieen — zu berückſichtigen. Da muß der Vortragende Alles mit Feſtigkeit geben, ſich aller Verzierungen, die nicht vorgeſchrieben ſind, enthalten, die Kraft bedeutend, mit aller Energie und Fülle hervortreten laſſen, und ſelbſt die milden Stellen tiefer behandeln. Sogar wo ſich der Tonſetzer zum leichten Scherz oder zum vollen Erguß erhebender Freudengefühle herabläßt, — was in Hinſicht des nothwendigen verſchiedenen ſchweren oder leichten Vortrages genau zu beachten iſt — darf der Ausführende das Edle, Würdige des Oeffentlichen nicht vermiſſen laſſen. Daſſelbe iſt auch bey den Konzerten, Konzertanten aller Art und Ouverturen zu berückſichtigen. Bey den letzteren, die gewöhnlich zur Eröffnung muſik. Aufführungen, beſonders von Opern, Operetten, Cantaten u. ſ. w. dienen, hat man darauf zu ſehen, welchen Charakter das Stück habe, zu dem die Ouverture als Einleitung und Vorbereitung des Hörers geſchrieben ward. Dieſer kann, wie bey Oratorien und geiſtlichen Cantaten überhaupt, von heiligem Inhalt ſeyn, ſich aber auch der Munterkeit der Poſſe nähern, überhaupt bey weltlichen Stücken jede Form annehmen.

Dadurch iſt dann auch die Ausführung im Ganzen und Einzelnen beſtimmt. Sogar die Form der Fuge kann benutzt werden, wie z. B. in der Ouverture zur Zauberflöte; ſo wie die ſtrenge oder auch freyere kontrapunktiſche Form z. B. in Händels Ouverturen und vielen andern Stücken z. B. Symphonieen, Chören, Sonaten, Quartetten u. ſ. w. häufig gebraucht wird. Da nun allen Stücken dieſes Styls die Nachahmung — die ſtrenge oder freye, in beſtimmten oder unbeſtimmten Verhältniſſen u. ſ. w. — zu Grunde liegt, ſo hat man beym Vortrag genau darauf zu ſehen, daß 1) wenn, wie z. B. in der Fuge eine Stimme den Vorderſatz, eine andere den Nachſatz die Antwort vorträgt, die letztere, dem redneriſchen Geſetze gemäß, beſtätigender gegeben werde: 2) daß man — beſonders bey ſtrenger Nachahmung — den Satz nicht auf eine verſchiedene Weiſe wiederhole, überhaupt in möglichſter Uebereinſtimmung mit allen Stimmen ſeine Partie ausführe. Es iſt ein Wechſelgeſang, eine Erörterung vom lebendigſten manchfaltigſten Charakter, welcher dieſen Stücken ihre hohe Bedeutung verleiht. Je wärmer und gegenſeitig harmoniſcher der Antheil Aller, je mehr jede Stimme beſtrebt iſt, ihren Satz, ihre Ideen und Gefühle mit Wahrheit und Tiefe zu entwickeln, ohne aber den übrigen Stimmen vorgreifen zu wollen; je mehr dieſer harmoniſche Sinn Alle umſchließt, deſto bedeutender tritt die Wahrheit hervor, deſto reicher und umfaſſender ihre Entwicklung. Oft iſt aber auch der Fall, daß eine Stimme weder den Haupt- noch einen bedeutenden Neben- ſondern nur einen begleitenden Satz auszuführen hat, und da muß ſich dieſe beſcheiden, und den Stimmen, welche die Hauptideen vortragen, weder durch Kraft in der Ausführung noch Fülle des Tones oder eine mehr hervorſtechende Weiſe der Darſtellung vortreten wollen. Und darauf, ob man den oder einen Haupt- oder Nebenſatz vorzutragen habe, oder blos begleite, hat man vorzüglich zu ſehen, eben ſo, in welcher Lage derſelbe vorkomme; denn in den hohen Tönen wird — in der Regel — die Ausführung lieblicher angenehmer gegeben; bey ſtarkem Angriffe überſchlagen ſich auch jene ſehr leicht, in der Mitte herrſcht ſchon mehr Fülle, noch mehr in der Tiefe. Daher erhält in der Regel ein Geſang, der das erſtemal in den höheren Tönen gegeben ward, bey der Wiederholung in den tieferen mehr Feierliches, Würdiges, eine ernſtere Haltung. Soll aber in dem Vortrage etwas beſonders Hervorſtehendes, ſcharf Eindringendes dargelegt werden, ſo bedient man ſich auch wohl der hohen feſt herausgehobenen Klänge. Deswegen ſollte bey vielſtimmigen Stücken Jeder genau

ſeine Partie im Ganzen und Einzelnen kennen, oder vom Direktor angewieſen erhalten; denn nur aus einem ſolchen geordneten Verhältniſſe und übereinſtimmenden Ausführen Aller können gute Darſtellungen hervorgehen. Freyer mag ſich ſchon der Einzelne beym Solo-Vortrage bewegen, hauptſächlich, wenn die übrigen Stimmen blos begleiten. Da hängt denn nun Alles von ihm ab. Er muß ſein Tonſtück ſo ſtudirt haben, eine ſolche Fülle und Kraft des Gemüthes und der Phantaſie beſitzen, eine ſolche warme Glut der Gefühle muß ihn beſeelen, daß er allein im Stande iſt, den Hörer immer intereſſanter zu bethätigen und ſo ganz zu befriedigen. Das kann er nur, wenn er ſein Tonſtück genau durchſtudirte, das Ganze in verſchiedene Partieen abtheilte, wovon er jede wieder mit einer eigenen Weiſe ausführt; hier Kraft dort Milde, hier erhebende Steigerung dort inniges Zurückſinken in die zarteſten Anregungen vielleicht trübe Gefühle u. ſ. w. entwickelt, und das ſelbſt, wo es der Tonſetzer auch nicht genau bezeichnete. Da iſt der Platz, wo ſich die künſtleriſche Kraft eines Individuums im vollſten Lichte zeigen kann, was ſowohl bey der Inſtrumental- als Geſangmuſik, hier in der Arie, ſeine Anwendung findet. Oefter aber werden ſolche Soli in Konzerten — oder auch andern Stücken — ſo geſetzt, daß alle, oder die meiſten Stimmen im lebendigen Wettſtreite mit der Hauptſtimme — daher der Name des Konzertes — ihre Sätze entfalten. In dieſem Falle gibt man der vorzüglichſten Stimme den Ehrennamen Principaliſt, der Vornehmſte. Und darin liegt dann nun auch die wichtige Pflicht des Ausführenden und die gerechte Anforderung an ihn. Ausgezeichnet nicht blos durch ſeine techniſche Geſchicklichkeit, ſondern hauptſächlich durch ſeine geiſtige Kraft, die gemüthliche Fülle, den Reichthum und die Stärke einer geregelten Phantaſie, die auch im Strom der höchſten Begeiſterung die ordnende Beſonnenheit nicht vermiſſen läßt, aber eben ſo leicht jede Form zum wahrſten und intereſſanteſten Erguß des Innern zu benutzen die Gewandtheit beſitzt, ſo im harmoniſchen Verbande von edler Ruhe und voller Glut jede Stelle mit der eigenen Beſeelung ergreifend, und zur ſchönſten intereſſanteſten Geſtaltung ſeine große mechaniſche Kunſtfertigkeit anwendend, ſoll er im ehrenden Wettſtreite mit den andern Stimmen ſtets als Sieger auftreten. Um dieß zu können, muß er mit der vollkommenſten Herrſchaft über die Technik die möglichſte Ausbildung ſeiner geſammten Seelenkraft und eine ſolche Richtung des Gemüthes verbinden, aus welcher die edelſten Gefühle im reichhaltigſten Strom ſich ergießen. Nur dann hat er auch das größte geiſtige Maaß der Mit-

kämpfenden nicht zu ſcheuen, er iſt ſeines Sieges gewiß; nur dann verdient er den Ehrennamen eines Principaliſten, er iſt es werth, als durch ſeine hervorſtechende Kraft das Ganze leitend, an der Spitze zu ſtehen. Feierlich iſt gewöhnlich — mitunter im vollen Feuer beginnend — das ſogenannte erſte Ritornell, — ein einleitender oder Zwiſchen-Satz von der Begleitung ausgeführt — in welchem in der Regel die in dem ganzen Stück näher entwickelten Hauptideen kurz angegeben werden. Mit dem Schluſſe dieſes tritt dann meiſtens die Hauptſtimme ein. Gehoben durch die bisherige Entwicklung des ganzen Orcheſters, ergreift ſie nun mit aller Seelenkraft das erſte Solo, welches entweder ſo geſchrieben iſt, daß alle übrigen Stimmen hauptſächlich begleiten, oder großen Theils in den einzelnen Wettkampf mit ihr treten. Im erſten Falle muß ſie ſich bemühen, die intereſſanteſten Motive ihrer Darſtellung, Alles was zur Erhebung und allſeitigen Geſtaltung dieſer nur immer beytragen mag, im begeiſterten Flug hoher Spannkraft zu entwickeln. Im zweyten Falle hat der Ausführende dafür zu ſorgen, daß er von keinem der Mitkämpfer übertroffen werde. Und hier erſcheint das wahre Verhältniß, welches der Principaliſt ſtets zu berückſichtigen hat, jenes, daß er ſich von dem Ganzen und den Einzelnen eben ſo heben laſſe, als er wieder die Kraft beſitzen muß, Alles durch ſeine Virtuoſität beſeelen und erheben zu können. Wohl muß daher der Principaliſt, wie Jeder, der ein Tonſtück richtig vortragen will, die ganze Anordnung und Ausarbeitung bis in das Kleinſte ſo wie den Antheil jeder einzelnen Stimme zuvor ſtudirt, und danach auch die Art ſeiner Ausführung gebildet haben, was oben ſo genau zergliedert wurde; aber den wahren Ausdruck — wie ſtark, energiſch, kühn, brillant u. ſ. w. wie mild, innig, zart, ſehnſuchtsvoll, traurig u. ſ. w. in welchem Grad ſich ſteigernd oder ſenkend, oder die Contraſte hervortreten laſſend jede einzelne Stelle und der Verfolg des Ganzen zu geben ſey — kann er nur in dem Augenblick der Darſtellung ſelbſt durch die Art der Ausführung von Seite des ganzen Orcheſters ſowohl als der einzelnen wetteifernden Stimmen erhalten, wenn ein ſolches Stück in dem durch den Wortbegriff ſchon angegebenen Geiſt von Allen vorgetragen wird. Er ſoll Alles überbieten, er ſoll der Vornehmſte, der Erſte, der Vorderſte durch ſein geiſtiges Uebergewicht ſeyn. Daher darf er auch jedes würdige Mittel, das ihm die Technik und die dieſe beſeelende geiſtige Kraft darbietet, benutzen. Wird

er auf dieſe Weiſe durch das Ganze und die Einzelnen gehoben, ſo müſſen aber auch dieſe wieder den Strom ſeiner geſteigerten Kraft auffaſſen, dieſen weiter und belebender fortführen. Die Art ſonach, wie jedes Ritornell, jeder Zwiſchenſatz vom Ganzen und den Einzelnen aufgegriffen und ausgeführt werden muß, hängt von dem Maaß der Begeiſterung ab, womit der Principaliſt ſeine Stelle endigte. So wie es daher ein herrliches Schauſpiel iſt, in einer Symphonie — überhaupt in einem Chor — bald die Einzelnen im feurigſten gegenſeitig anregenden Wettkampfe, bald wieder in Maſſe vereinigt zu erblicken, um die größten Wirkungen zu entfalten, die der ſchöpferiſche Geiſt des Menſchen in ſeiner unendlichen Fülle und Kraft durch das mächtige Element des Tones vorführt, dadurch ein Bild des Lebens überhaupt im zauberiſchen Spiegel der Tonkunſt darlegend: ſo iſt es nicht minder erhebend, zu ſchauen, wie der Einzelne aus ſeiner gebildeten Umgebung vortritt, im edlen Wettkampfe ſeine Kraft mit der des Ganzen und der Einzelnen verſucht, und durch ſeinen glorreichen Sieg Andere zur gleichen ehrenvollen Nacheiferung entflammt. Damit nun dieſer ſich nach allen Richtungen entfalten könne, deswegen hat gewöhnlich ein ſolches Konzert drey verſchiedene Tonſtücke, ſo, daß im erſten — meiſtens einem Allegro — die Kraft hauptſächlich im energiſchen Drange würdevoller Anregung entſtrömt, während im Adagio oder Andante u. ſ. w. das Gehaltene milder inniger oder ſchmerzlicher Gefühle ſich entfaltet, und im Finale — Rondo, Presto u. ſ. w. — die Empfindungen im bewegteren Strome lebensvoller Anregung ſich ergießen, der ſich mehr der Kraft oder dem leichteren Fluſſe der Freude zuwenden kann. So bilden ſonach die einzelnen Tonſtücke wieder ein harmoniſches Ganze. Und dieß iſt nicht allein hier, ſondern bey den meiſten Tonſtücken der Inſtrumentalmuſik z. B. den Symphonieen, — Quartetten, Trios u. ſ. w. — die in der Regel ſogar aus vier einzelnen Stücken beſtehen — der Fall, worauf man nothwendiger Weiſe zu ſehen hat, um richtig vorzutragen, und jedes in ſeinem Charakter darzuſtellen. Doch gibt es auch kleinere Tonſtücke dieſer Art, Concertino genannt, worin gewöhnlich der Tonſetzer die Gelegenheit zum allſeitigen Ausſprechen in kürzeren zu einem fortlaufenden Ganzen verbundenen Stücken, z. B. einem kleinen Allegro, Andante und Rondo, oder einem Adagio, Andante mit Variationen und einem Rondo oder Presto u. ſ. w. darbietet. Noch intereſſanter ſind die Tonſtücke, worin einige oder mehrere Stimmen miteinander wetteifern, ſomit mehrere Principaliſten vorfindlich ſind;

denn hier müſſen ſich dieſe gegenſeitig, ſo wie einzeln die Begleitung im Ganzen und die aus dieſer in den Kampf hervortretenden Stimmen zu ſteigern und zu heben ſuchen, ſo wie ſie ſich auch wieder müſſen heben laſſen, oder — empfangen und geben müſſen. Dabey iſt nun beſonders darauf zu ſehen, ob eine Stimme einzeln, oder mehrere verbunden bey irgend einer Stelle auftreten. Im erſten Falle mag ſich jene freyer bewegen; im zweyten, wo ſie einen Geſang oder eine Paſſage miteinander auszuführen haben, muß eine durchaus gleiche Darſtellung vorhanden ſeyn. Sie müſſen daher dieſelben redneriſchen Einſchnitte bilden, miteinander in der Tongebung wachſen und abnehmen, ſchleifen und ſtoßen, gleich ſcharf oder mild die Accente herausheben, kurz, ſo übereinſtimmend als möglich vortragen. Das iſt denn nun auch die Regel für den Vortrag der Duetten, Terzetten, Quartetten, Quintetten u. ſ. w., wobey nothwendiger Weiſe der oben angegebene Unterſchied, ob ſie zum öffentlichen Gebrauche beſtimmt ſind, oder nur der geſelligen Unterhaltung dienen, ſo wie die dadurch hergeſtellte verſchiedene Vortragsweiſe nicht zu überſehen iſt.

Was hier hauptſächlich von der Inſtrumentalmuſik geſagt ward, das gilt im Ganzen auch bey den Geſangſtücken, ſo, daß der Sologeſang in der Arie mit dem Vortrag des Principaliſten bey einem Konzert, und jener in Duetten, Terzetten u. ſ. w. mit dem jener Tonſtücke übereinkömmt, worin mehrere Principaliſten auftreten. Daß bey der Ausführung der Geſangſtücke nach den entwickelten Anſichten auch überdieß auf den Text und ſeine Behandlung zu ſehen ſey, dieß verſteht ſich ohnehin. Nur hat man noch bey der Theatermuſik darauf zu achten, welchen Charakter die eine Arie oder ein Duett u. ſ. w. vortragende Perſon begleite, ob einen höheren, mittleren, oder gar untergeordneten. Der Held muß mit Würde mit Kraft auftreten, in einfachen großen Umriſſen ſich ausſprechen, während der zarte Liebhaber mehr Anmuth, Inniges, Weiches einzumiſchen hat. Die Perſonen des erſten Ranges haben mehr Edles, Würdiges, eine größere Spannung des Gemüthes und Geiſtes zu entfalten, als jene vom 2ten oder gar vom 3ten Range u. ſ. w. So würde es ſehr gefehlt ſeyn, wenn man z. B. im Don Juan eine Donna Anna, Elvira, Zerline, einen Don Gusmann, Don Juan und Leporello, in der Zauberflöte einen Saraſtro, Tamino und Papageno nicht unterſcheiden wollte. Zwar muß dafür ſchon der Tonſetzer ſorgen; allein hie und da verſteht auch dieſer die verſchiedene Charakterzeichnung nicht, und dann kömmt ja doch Alles auf die Art des Vor-

trages an, wodurch man *jeder* Tonform, man darf beynahe ſagen, *jeden* Charakter verleihen, ſomit Alles verderben oder erheben kann. Wie leicht kann man nicht das Heiligſte zur Gemeinheit herabziehen? Nebſtdem ſollte — bey dramatiſchen Aufführungen — beym Vortrag auch die Handlung, überhaupt der Platz berückſichtiget werden, wo ſolche Geſänge vorkommen, was ſogar bey der Inſtrumental-Begleitung ſeine Anwendung findet. So iſt es ja — wenn es der Dichter nicht abſichtlich wollte — widerſprechend, im Anfange, wo ſich erſt das Ganze anlegt, der Knoten ſich nach und nach knüpft, ſchon jene große Kraft aufzubieten, welcher man bey den entſcheidendſten Momenten, bey der Löſung des Knotens bedarf. Sowie jeder Punkt im Fortſchreiten bedingt iſt, ſo iſt es auch die Art des muſik. Vortrages. Alles geſchehe zu ſeiner Zeit, und man greife nur nicht vor. Woher will man dann ſpäter die wirkenden Effekte, die Begründung der *Wahrheit* in der ganzen Entwickelung nehmen, wenn man jene ſchon ſo frühzeitig verſchwendete? Fordert doch ſchon ſelbſt das beſchränkte Vermögen des Sängers dazu auf, die Kraft durch Anſtrengung am unnöthigen Orte nicht zu bald zu vergeuden, ſie im Gegentheile bis zum Hauptpunkt aufzuſparen, wo ſie dann, mit feſter Entſcheidung vortretend, dazu dient, das Ganze herauszuheben, ehrend zugleich des Künſtlers tiefen und ſchönen Sinn. Daſſelbe iſt auch bey Cantaten überhaupt zu berückſichtigen. Würde ſelbſt der Geiger, der doch keine ſolche Rückſicht auf ſeine Geſundheit, wie der Sänger, zu machen hat, nicht unklug handeln, der ſchon im erſten Solo alle Spannkraft des Geiſtes und Gemüthes, oder die impoſanteſte Wirkung ſeiner Technik entfalten wollte? Womit will er dann im 2ten oder gar 3ten Solo, womit im Adagio oder Presto den Hörer ſteigern? Und doch ſpannen die mit dem Schluß eines jeden Tonſtückes eintretenden Ruhepunkte den Hörer wieder ab; durch das auf das erſte Allegro folgende Adagio wird dieſer auf eine andere verſchiedene Weiſe wieder bethätiget, und ſo für das willige Aufnehmen der kräftigen Formen im letzten Stücke gewonnen. Sogar in den umfaſſenderen Werken der heiligen Muſik iſt dieſes Sparen der Effekte und *verſchiedene* Vortragen nothwendig, wie es ſchon oben geſagt ward. So würde es z. B. gefehlt ſeyn, wenn man das Kyrie eleison — Herr! erbarme dich — in einer Meſſe mit eben ſo feſten Accenten, gefüllten Tönen ſtark hervortretendem Effekte geben wollte, wie es der Jubel im Gloria in excelsis deo, oder das Gefühl feſter Zuverſicht, unerſchütterlichen Glaubens im Credo fordert. Und doch herrſcht hier im Ganzen *ein* Grundgefühl, das der Andacht, das nur in manch-

faltigſter Richtung und Abſtufung erſcheint. Um wie viel verſchiedener muß erſt der Vortrag bey der Theatermuſik ſeyn, wo die manchfaltigſte Vermiſchung der Charaktere aller Art Statt finden kann! Doch hilft in beyden Fällen der im Text bezeichnete Sinn nicht wenig zur richtigen Darſtellung. —

Auch die Größe oder der beſchränktere Umfang des Ortes — des Theaters, der Kirche, des Konzertſaales u. ſ. w. — ſein für die Fortpflanzung des Schalles günſtiger oder ungünſtiger Bau, die Menge der Hörer, ihre Nähe oder Entfernung von dem Ausführenden muß beachtet werden. An großen Plätzen muß der Vortrag einfacher, gehaltener ſeyn, jeder Ton, auch in der ſchnellſten Figur — obgleich dieſe in Kompoſitionen für ſolche Plätze gar nicht vorkommen ſollten — muß einzeln herausgehoben, mit möglichſter Fülle geründet, und mit einer Art von Feſtigkeit gleichſam hinaus-geworfen oder gerollt werden, damit ſich nur die Töne nicht verwirren, unbeſtimmt in einander fließen. Alle Manieren, Triller, Figuren jeder Art ſind daher langſamer, markirter, in den einzelnen Klängen markirter zu geben, und alle kleineren Schattirungen zu vermeiden. Wer an ſolchen Orten mit Effekt auftreten will, muß ſich eigens darauf einſtudiren. Und das iſt nicht allein für den Solo-Sänger oder Spieler, es iſt auch für die ganze Begleitung nothwendig; denn in der Nichtbeachtung dieſes liegt ein Hauptgrund, warum Kompoſitionen in dem hieher gehörigen und darauf berechneten großen Styl keine Wirkung machen. Es iſt hier wie mit den großen Wand- oder Deckengemälden und den ſogenannten Kabinetsſtücken in der Malerey. Wenn man die erſten ſo nett und fleißig ausführen wollte, wie die letzteren, und die Bearbeitung ſo bis in die kleinſten Theile fortführen, wie es die dem Auge des Beſchauenden nahen Gemälde der 2ten Art verlangen, anſtatt Alles in großen Maſſen von Licht und Schatten, feſter, kecker Darſtellung zu geben, wodurch die in der Entfernung nur zu ſchauenden Theile erſt hervortreten und Wirkung machen können, würde man nicht den auffallendſten Widerſpruch begehen? — Und dadurch iſt der Unterſchied zwiſchen der impoſanten öffentlichen Muſik an großen Orten, und der ſogenannten Kammermuſik hergeſtellt. Dort Alles auf große Maſſen, impoſante Effekte, einfache Haltung, ſtark markirte Gegenſätze u. ſ. w. berechnet, — der einfache große Naturton — hier Reichthum der Formen und Figuren, durch deren gleiche, nette Ausführung das Ganze wie der Einzelne ſeine Kunſtfertigkeit zeigen kann, intereſſantes Spiel der Farbengebung, das zarteſte Verſchmelzen der Töne in den manchfaltigſten, hier

ſo ganz bemerkbaren Abſtufungen, der verſchiedenſte Wechſel ſelbſt kleiner melodiſchen und rythmiſchen Formen, reiche ſchnelle Harmonieenfolgen, ſelbſt im geſchwinden Tempo — was bey der erſten Art, wegen des verwirrenden Ineinanderfließens, durchaus unſtatthaft wäre — leichtere Accentuation, mäßigeres Füllen der Töne u. ſ. w. — der einfache Naturton erſcheint hier in den reichen Formen des geſelligen Lebens zerſetzt mit allen feinen Unterſchieden, welche aus der unzählichen Menge der verſchiedenen gemüthlichen Bildung der Individualität nur immer ſich entwickeln können. Daher iſt eine Symphonie, ein Konzert, eine Arie u. ſ. w. in dieſem Styl durchaus anders zu ſetzen, und vorzutragen, als in jenem. So z. B. darf hier das Tempo ſchneller, die Vortragsweiſe bey allen Stimmen künſtlicher ſeyn, welche dort ſo einfach als möglich ſeyn muß, wo zugleich eine langſamere Bewegung erfordert wird, die auch ſtets zu beachten iſt, wo der auszuſprechende Text dieß verlangt. Zu jener Art könnte man auch die ſogenannte Militär- und zum Theil die Tanzmuſik rechnen, bey welcher letzteren der Rythmus hauptſächlich ſtark vortritt, was man dadurch beſonders bewerkſtelliget, daß man die guten Takttheile, und die durch den eigenen Schwung in der Idee beſonders wichtigen Noten heraushebt, und dafür die andern deſto leichter gibt. So kömmt in das Ganze eine feſte Haltung und zugleich ein leichtes Schweben, die Fülle und der beflügelte Schwung der entſtrömenden Fröhlichkeit. Zur 2ten Art kann man das Lied, die Ballade, Romanze, kurz alle geſelligen Geſänge, in der Inſtrumentalmuſik die Sonaten aller Art, Serenaden, ferner die oben ſchon genannten Duetten, Terzetten, und Quartetten u. ſ. w. rechnen. Von der Art des Vortrages dieſer überhaupt iſt ſchon oben geſprochen worden, es ſtehe hier nur noch, was der Künſtler, der die Hauptſtimme führt, zu beobachten hat. Darüber ſagt die Violinſchule des Pariſ. Conſervatoriums S. 22, was auf die übrigen Tonſtücke dieſer Art leicht anzuwenden iſt: „Im Quatuor opfert er den Reichthum ſeines Inſtrumentes dem allgemeinen Effekte auf. Er ſpielt im Geiſte dieſer ganz andern Gattung von Muſik, deren reizender Dialog einer Unterhaltung von Freunden gleicht, die ſich ihre Empfindungen, ihre gegenſeitige Zuneigung mittheilen. Ihre zuweilen von einander abweichenden Meinungen verurſachen eine lebhafte Diskuſſion, in welcher einer nach dem andern ſeinen Satz entwickelt, und dann willig dem Anſtoße folgt, der Allen von dem Erſten unter ihnen gegeben wird, deſſen Uebergewicht ſie fortreißt. Dieß Uebergewicht entſpringt nur aus der Kraft der

Gedanken, die er ins Klare ſetzt; — er ſoll es weniger dem Glanze ſeines Spiels, als der ſanften Ueberredung ſeines Ausdrucks verdanken." Doch gibt es auch ſolche Stücke, worin der Erſte als Principaliſt erſcheint, und die übrigen Stimmen nur begleiten — Soloſtücke mit Begleitung mehrerer Inſtrumente — und da mag ſich der Künſtler freyer bewegen, und das oben über den Solo-Vortrag Geſagte nach dem Charakter dieſer Muſikgattung anzuwenden ſuchen. *)

Alle dieſe verſchiedenen Rückſichten muß nun derjenige, der künſtleriſch vortragen will, auffaſſen, ſie mit der in dem Tonſtücke entwickelten Idee und dem eigenen Charakter in der Geſtaltung dieſer verbinden, und durch das ſchöne Ideal, welches in ſeinem Gemüthe wohnt, erheben. Wir wollen dieß durch einige Beyſpiele deutlich machen. Nehmen wir an, ein Sänger habe in einem Tonſtücke der religiöſen Gattung ein größeres Solo vorzutragen. Der Geiſt der heiligen Muſik, jener des öffentlichen Lebens, die Größe des Platzes, die Heiligkeit des Ortes oder der Stelle, bey welcher es geſchieht, gibt ſeiner Darſtellung ſchon den Anhaltspunkt, den Flug heiliger Begeiſterung. Tief erfüllt durch höheren Drang hat der Tonſetzer den herrlichſten Strom frommer, zarter Gefühle in dieſem Stück ergoſſen. Dieſen greift der Vortragende wieder auf, wodurch ſeine Begeiſterung einen verſtärkteren Schwung, und die eigene Richtung auf die Entfaltung weicher Empfindungen erhält. Aber auch die hohe Beſtimmung der Kunſt und des Künſtlers ſchwebt ihm vor. Er iſt Repräſentant der Menſchheit; er ſoll allgemeine Lebensbilder — S. S. 288 — allgemeine Ideen, Charaktere, Seelenzuſtände der Menſchheit überhaupt entfalten; er ſoll ſie hier im Heiligſten entwickeln.

*) Der Verf. konnte und ſollte vielleicht noch mehr über die Art der Darſtellung der noch nicht erörterten Muſikſtücke hier ſagen; allein er muß ſich durchaus beſchränken, da dieſe Materie — allerdings die wichtigſte im ganzen muſik. Unterrichte — ſchon ſo ſehr ausführlich behandelt iſt. Auch kann man ja leicht aus dem Geſagten die Normen für den Vortrag jedes Tonſtückes entnehmen. Nur will er noch darauf hinweiſen, daß man auch auf den verſchiedenen nationellen und individuellen Charakter des Tonſetzers zu ſehen hat. So werden die Stücke von italieniſchen überhaupt ſüdlicheren Meiſtern in der Regel leichter, mit mehr beflügelter Schwungkraft gegeben, als jene von Deutſchen, beſonders mehr nördlichen, welche ſchon einen ſchwereren Vortrag verlangen. Dieſen erfordern wieder z. B. die Tonſtücke von Mozart mehr, als jene von Haydn, wie Schubert ganz richtig bemerkt. Daß die Werke deſſelben Meiſters nach ihrem verſchiedenen Charakter wieder eine eigene Art der Ausführung verlangen, dieß verſteht ſich ohnehin.

Muß da nicht ſein Gemüth, ſein Geiſt, muß nicht jede Seelenkraft, ſein ganzes Weſen die höchſte Spannung erhalten? — Der Sänger ſoll in einer Scene — S. die Singſchule — das Seelengemälde eines in der Geſchichte glänzenden vorzüglichen Helden darſtellen. Lebendig ſteht vor ſeiner Seele dieſer Charakter, in welchem ſich die Größe der Menſchheit verklärt. Erfüllt von ſeinem hohen Beruf, die Gelegenheit, ein treffliches Lebensbild in ſeiner Darſtellung entwickeln zu können, mit Freuden ergreifend erhält er nun noch durch die reichſchaffende Kraft des Tonſetzers die tiefſten intereſſanteſten Umriſſe, muß da nicht eine künſtleriſche Ausführung zum Vorſcheine kommen, würdig der Kunſt und des Künſtlers, erhebend und ehrend die Menſchheit? — Ein Inſtrumentiſt will ſeine künſtleriſche Kraft in einem Konzert erproben. Er kennt die große Pflicht des Prinzipaliſten; er ſieht ſich im Geiſte vor einer angeſehenen Verſammlung; jedes Auge, jedes Ohr iſt ihm zugewendet; mit voller Erwartung erſehnt jeder Hörer einen ſchönen der Kunſt würdigen Genuß; er will, er muß entſprechen; auch bietet ihm ſein Tonſtück die reichſte Gelegenheit zum herrlichen Leiſten dar, wird er ohne höheren Aufflug vortragen können? Muß er nicht im mächtigſten Drange ſeines Innern beginnen, und fortſchaffen, bis ſein bezauberndes Seelenbild alle Herzen ergriffen, ſie mit mächtiger Flamme entzündet, und im entſcheidenden Uebergewichte zu hoher und neuer Anſchauung fortgeriſſen hat? — Dieſelbe Gelegenheit zum impoſanten Auftreten bietet ſich dem Ausführenden der erſten Stimme bey einem Quartett dar. Wird er aber nicht, die geſellſchaftliche Verſchmelzung und pflichtmäßige gleiche Achtung Aller berückſichtigend, ſich gerne beſcheiden, jeden Mitſpielenden auch ſeine Ideen und Gefühle erörtern zu laſſen, und nur unvermerkt durch den Tiefſinn ſeiner Anſicht die Meinung der Uebrigen beſtimmen wollen, ſo ſeine Pflicht als Erſter mit der des feinen Geſellſchafters verbindend? — So dienen alſo alle dieſe Rückſichten dem Künſtler, um ſich in ſchönen Bildungen auszuſprechen, in Bildungen, die um ſo vortrefflicher ſeyn werden, je höher das Ideal iſt, das ihn erleuchtet und beſeelet, je mehr er das Weſen der Kunſt, je mehr er die Würde ſeines Berufs erkannte.

Ja, nicht zur eitlen Unterhaltung, zum müßigen Zeitvertreibe, nicht zum unwürdigen Fröhnen verächtlicher Gewinnſucht, hat dich, Kunſt, hehre Himmelstochter! der gütige Schöpfer von oben herabgeſandt! Dir iſt die herrliche Beſtimmung geworden, das außerdem dunkle Erdenleben durch die trefflichſten Ideale des Gei-

ſtes und Herzens zu erleuchten, zu entzünden die Gemüther mit dem göttlichen Funken ſchöner Begeiſterung, in erhabenen Bildern das Geheimniß der Befruchtung alles Lebens durch den Saamen des Göttlichen, ſomit jenes der Erhebung der Menſchheit ſelbſt zu offenbaren! O glücklich der Künſtler! der dieſen hehren Beruf erkannte. So wie der geiſtliche Redner, welcher ſeine erhabene Beſtimmung empfand, „Worte des Heils, des ewigen Lebens auszuſprechen, damit die Herzen der Gläubigen zu befruchten, und ihre Seelen für das Ewige zu gewinnen" ſo wie dieſer, von heiliger Glut entzündet, ſeine Hörer begeiſtern, zu den höchſten Anſchauungen erheben, ſie mit den heiligſten Gefühlen durchdringen muß; eben ſo wird der die Würde ſeines Berufes fühlende Künſtler, von hohen Idealen erfüllt, ſeine Zuhörer durch die trefflichſten Seelenbilder, die er in ſeiner Darſtellung entfaltet, beleben und erheben. Mit hoher Kraft wird er über alle Tonformen herrſchen; was die Rythmik, Melodik und Harmonik ihm darbietet, das ganze Geflechte der Rede, das reich entfaltete Gefühlsbild, jede Form, welche die Bildungskraft des Tonſetzers erſchuf, und in der Weſenheit des Ganzen verband — das Tonſtück im Ganzen und Einzelnſten wird er mit voller Freyheit benutzen, um in geweihter Stunde den mächtigen Drang ſeines Innern, ſein Begeiſtertſeyn durch die höchſten Anſchauungen zu ergießen. In hoher Beſonnenheit ſeine Ideen und Gefühle entfaltend, ſpricht er ſich einfach, klar und beſtimmt aus. Die Grundgliederung ſeines darzuſtellenden Tonſtückes — ſowohl in logiſcher als gemüthlicher Hinſicht — ſo wie die Entfaltung des Ganzen bis in die kleinſten Theile kennend, gibt er jede Partie in gehöriger Haltung. Seine rege und kräftige Phantaſie und ſein reiner Geſchmack verleihen dem Ganzen harmoniſche Verſchmelzung, und laſſen uns nie etwas zu grell Vortretendes bemerken. Der mächtige Strom ſeiner Begeiſterung, der dadurch entſpringende Reichthum an den intereſſanteſten Ideen Gefühlen und Formen jeder Art ſetzt ihn in den Stand, das Bedeutendſte, Neueſte und Bezeichnendſte zu wählen. Daher kömmt die Originalität, das Unerwartete, die Lebendigkeit, die Kraft und Leichtigkeit des Seelenſchwunges, der ſich im energiſchen Drange bis zur Kühnheit in der Darſtellung ausdehnt, der tiefe Sinn jeder Stelle, den die den Künſtler im Fortbilden ſeiner Geſtaltung leitende unbekannte Macht ihm unwillkührlich entlockt; daher die große Glut, die, mit Ruhe im Aeußern gepaart, jeden Ton, jede Manier, jede Paſſage, jeden Redeabſatz, in jeder Art der gemüthlichen Anregung

erwärmt; daher erzeugen ſich endlich die edlen Formen, welche das Ganze und Einzelne adeln, dieſe ſchönen und würdigen Gefühle aus heiliger Quelle entſprungen. Iſt doch der Künſtler der Repräſentant der Menſchheit; und fließet nicht alles höhere Leben aus dem Göttlichen?

Ja theurer Lehrer! willſt du aus deinem Schüler einen wahren Künſtler ziehen, der, ſeinem hohen Berufe entſprechend, zur Bildung der Menſchheit, zur Vergeiſtigung und Erhebung dieſer mitwirken ſoll, entzieh' ihm dieſe Quelle nicht! Nur aus ihr allein kann ihm die nöthige Stärkung, der nöthige Aufflug zu den hohen der Kunſt würdigen Idealen, die Ausdauer beym beſchwerlichen und langwierigen Weg ſeiner Ausbildung, nur dorther können ihm jene Gefühle fließen, welche, dem begeiſterten Schwunge des Gemüthes entſtrömend, tiefe und bleibende Wirkung auf die Menſchen hervorbringen. Iſt er von Gemeinheiten beſtrickt, hat er unedle Richtungen, iſt er im Gewirr des äußern leeren Lebens verflochten, mühe dich ihn zu erheben, reinige ſein Gemüth, feßle den Zerſtreuten durch eine ernſte würdige Anſicht des Lebens, mache ihn zum Menſchen, zum Chriſten. Wie können einem rohen Gemüthe, dem das Heilige fremd iſt, Gefühle und Ergüſſe entquillen, die den Gebildeten anzuſprechen, ihn zu befriedigen vermögen! Die unkundige Menge mag man täuſchen, aber der Kenner vernimmt in jedem Tone, in jeder Art der Darſtellung die innerſte, nicht zu verſchleiernde Geſtalt des Seelenbildes. Wie leicht iſt es ihm, den Zerſtreuten, Rohen, Boshaften, Heuchleriſchen, Stolzen, Frechen u. ſ. w. aber auch wieder den Ernſten, Verſammelten, Gebildeten, Gutmüthigen, Offenen, Beſcheidenen, Schüchternen zu erkennen! Möchte man doch bedenken, wie jeder Vortragende ſelbſt das Maaß ſeiner Ehre, aber auch Schande offen darlegt, das aufzufaſſen doch wahrlich wenig Menſchenkenntniß erfordert!

Alles dieſes mag den Schüler ſpornen, daß er mit ernſteſtem Sinne die Werke der Kunſt ſtudire, und mit erhobenem heiligen Gemüth zu ihrer Darſtellung ſchreite, aber auch den Lehrer auf den Weg aufmerkſam machen, den er betreten muß, wenn ſein Schüler etwas Würdiges leiſten, wenn ſich die Kunſt wieder aus ihrem geſunkenen Zuſtand erheben, und ihrer Beſtimmung entſprechen ſoll, jener, das Leben durch Vorführung der ſchönſten höchſten Bilder zu befruchten und zu erheben, das Irdiſche durch die Kraft des Ueberirdiſchen zu verklären. Daher die große und unerläß-

liche Pflicht des Vortragenden, mit edelſter Stimmung, mit gereinigtem und erhobenem Gemüth, mit mächtigſter Spannung der geſammten Seelenkraft zur Darſtellung zu ſchreiten. Erfüllt muß er ſeyn von einer höheren Anſchauung, entſchloſſen, ein ſchönes Lebensbild aus den Tonformen zu entfalten. Er muß ſich gedrungen fühlen, etwas Treffliches, ſeiner Menſchennatur — eines Abbildes der Gottheit — Würdiges auszuſprechen. Ja, ausſprechen ſoll er, welches Große, Heilige, durch Worte nicht zu Verkündende im Gemüth des reinen Menſchen wohnt, des Menſchen, der berufen iſt, ſich einſtens bis zur Würdigkeit zu verklären, an der Anſchauung des Ewigen ſich laben zu dürfen. Dann werden keine gemeinen noch weniger unedlen Gefühle ſeine Darſtellung beſudeln, keine Zerſtreutheit oder gar Empfindungsloſigkeit, kein niedriges Streben nach bloßem äußern Gewinn oder dem nichtigen Tand vergänglichen Beyfalls wird ſeinen Vortrag beflecken; jeder Ton wird von einem edleren Lebensfunken beſeelt ſeyn, die ſchöne Richtung eines Gemüthes verkünden, das vom heiligen der Kunſt alleinwürdigen Quell reiner, durch den Strahl des Göttlichen erwärmter Menſchheit ſich nicht entfernt hat. Dem unſchuldsvollen Herzen werden die lautern Ergüſſe frommer milder Seelenerfüllung entquillen, und auch der mächtigſte Drang der Kraft, die gewaltigſte Spannung des Innern wird jenes Maaß nicht vermiſſen laſſen, das die edlere Menſchheit als Schranke ehrt. — So werden die ſo unbedeutend erſcheinenden Tonzeichen wahrer Seelenwiederhall, ſie werden Verklärung eines doppelten Menſchenlebens — jenes des Tonſetzers und des Darſtellenden — welche Ein hohes Ideal verband. Vom ſchönen Erguſſe erfüllt müſſen ſie dann wieder ſchöne Regungen in den verwandten Gemüthern hervorbringen, vom Gemeinen reinigend, zum Höchſten hinziehend, wo allein die Würde des Menſchen thront, wo allein ſein wahres Ziel, ſein ewiger Strebepunkt ſteht*).

*) Kann der Lehrer den Schüler durch dieſe Anſicht begeiſtigen, es dahinbringen, daß er ſie als Norm ſeines künſtleriſchen ſo wie übrigen Lebens aufnimmt, dann, aber auch nur dann hat er ſein Werk vollendet. Denn da die Tonzeichen, als allgemeine Formen, jede Deutung, jede Art der Darſtellung zulaſſen, und der Menſch das ausſpricht, was er in ſeinem Innern trägt, ſo kann er nichts Gemeines, Leeres oder Wenigſagendes mehr geben. Im Gegentheile ſollten ihm Muſikſtücke mit ſolchen ſchlechten Melodieen in die Hände kommen, ſo wird es ihm etwas Leichtes ſeyn, ſie durch ſei-

Nicht immer aber entſtrömt dieſe Fülle reichen Lebens dem Tonſetzer. Er gibt oft nur die einfachſten Grundbezeichnungen; es liegt dieß in ſeiner eigenen geiſtigen Organiſation. Oft thut er es abſichtlich. Er will nur die allgemeinen nothwendigſten Umriſſe des Bildes überhaupt bezeichnen, jedem Individuo es über-

---

nen edleren Vortrag zu erheben. Da dergleichen Stücke, hauptſächlich unter den gewöhnlichen Kirchenmuſikalien nicht ſelten ſind, auch, wegen des noch vorhandenen Mangels an leicht ausführbaren beſſeren, nicht wohl entbehrt werden können: ſo hält es der Verf. für nothwendig, dieß durch einige Beyſpiele zu erläutern. Fig. 10 bey a) iſt, wenn man ſich die untere Bezeichnung hinwegdenkt, ein ganz gemeiner nichts ſagender Geſang, wie er häufig in geringeren älteren Kompoſitionen vorkömmt. Trägt man ihn vor, wie es unten angegeben iſt, mit Berückſichtigung des Ab- und Hinſchwunges; füllt man die Töne mit inniger Rührung, frommem Gefühle; läßt man entweder den Triller weg, oder verleiht dieſem eine edle intereſſante Bedeutung; hebt man die redneriſchen Einſchnitte mit geiſtiger Kraft heraus, was kann man in dieſem Geſange entwickeln! Welches Herzliche läßt ſich nur allein in der bei aa) vorkommenden Figur ausſprechen, wenn man die Vorſchlagsnote länger anhält, mit Wärme markirt, und dieſe in den folgenden Noten ſich zart verlieren läßt! Wie unbedeutend, ja ſchlecht darf man ſagen, iſt die Melodie bey b)! Und doch läßt ſich ihr eine intereſſante Bedeutung abgewinnen, wenn man die erſte Note feſt accentuirt, den folgenden Triller noch energiſcher gibt, nach dem $\underline{\underline{\text{f}}}$ abſetzt, ſich dann ſteigernd zum 2ten Takt aufſchwingt, dieſen eben ſo vorträgt, und die zwey folgenden Takte mit geſteigertem Seelenſchwunge ausführt. Auch der Geſang bey c) ſagt im Grunde wenig. Doch haben wir einen Gegenſatz von Milde und Kraft, und dadurch läßt ſich dieſe Stelle ſchon einmal intereſſant geſtalten, wenn beſonders das p. ſehr zart gegeben, und das for. mit plötzlich erhobener Kraft, gleichſam kühn die einzelnen Töne anſchlagend, ausgeführt wird. Aber auch das p. läßt ſich durch das mit Rührung gegebene <> ſo wie das f. durch das im 7ten T. angezeigte cresc. noch eindrucksvoller herſtellen. — So tritt die außerdem eintönige und wenigſagende Melodie bey d) als kräftiges Seelenbild hervor, wenn man die 2 erſten Noten in jedem T. einzeln feſt markirt, und die punktirte Note jederzeit mit energiſchem Seelendrange anſchlägt. Und ſo kann durch das Benutzen des Ab- und Hinſchwunges, der feſteren und leichteren, kräftigeren oder milderen Accentuation, der verſchiedenen Stärke und Schwäche in der Tongebung, durch ſchwungvolle Spannkraft der Seele u. ſ. w. jede, auch die ſchlechteſte Geſangweiſe erhoben werden. Der Vortragende, welcher die zur künſtleriſchen oder beſeelenden Darſtellung nothwendige Kraft und Fülle durch das Studium ſchöner Werke und viele Uebung in der Ausführung dieſer errungen hat, das Edlere in den Formen kennt, und die Gewandtheit im Einbilden dieſer beſitzt, benutzt ja jedes Muſikſtück als Mittel, um ſein ſchönes Seelenbild zu entfalten. Entweder bietet ihm nun jenes die Gelegenheit dazu dar, oder nicht. Im erſten Falle vermählt er ſein ſchönes Ideal mit dem des Tonſetzers; im zweyten erhebt er jenes durch die Kraft und Fülle ſeiner Begeiſterung, das Intereſſante, Edle, Fromme, Schwungvolle,

laſſend, wie es dieſe durch die Kraft und Tiefe eigener Gemüthlichkeit ausfüllen wolle. Es kann endlich auch noch der Fall eintreffen, daß der Vortragende den Tonſetzer an Kraft und Reichthum des Innern übertrifft. Im erſten Falle iſt ge-

---

Lebendige u. ſ. w., welches er den nichtsſagenden Tonzeichen einhaucht, dadurch gleichſam ein neues Werk bildend. Und das ſind denn nun auch die beyden Punkte, in welche die Theorie des Vortrages zerfällt: 1) das, was in einem Werke Treffliches liegt, herausfinden; 2) wenn Nichts oder gar Schlechtes und Gemeines vorhanden iſt, dort etwas Treffliches, Schönes hineinlegen, und hier das Schlechte verbeſſern, veredeln, durch höhere Erfüllung und Vergeiſtigung erheben. Zu dem Erſten iſt bereits oben die ausführlichſte Anleitung gegeben; und wer dieſe gefaßt, und ſich nach derſelben geübt hat, dem kann das Zweyte nicht mehr ſchwer fallen; denn was hindert ihn denn, in dieſen allgemeinen Tonformen die edelſten, ſchönſten Seelenbilder zu entfalten? Ja, liegen nicht dieſe ſchon oft in den Melodieen, ohne daß man ſich die Mühe gibt, oder es verſteht, ſie herauszufinden? — Man betrachte das Beyſpiel bey e), den Anfang einer tr. Arie aus dem herrlichen Alexandersfeſt vom gr. Händel. Man laſſe dieß vom Schüler ausführen, ohne ihn auf den Text aufmerkſam zu machen. Wird er in dieſem Geſange eine Erhebung finden? — Ja, er kann, trägt man dieſe Stelle nicht mit beſonderer Belebung vor, nicht einmal angeſprochen ſeyn. Nun erkläre man ihm die Bedeutung des Textes, die Größe, Majeſtät des hier geſchilderten Königs, laſſe durch dieſe erhebenden Gefühle ſeinen Vortrag beſeelen, ſteigere dieſen Schwung des Gemüthes, bis er voll in jedem Tone entſtrömt; wie herrlich und Großes ausſprechend ſteht itzt die vorher ſo unbedeutend erſchienene Melodie da! Wie werden ſelbſt die bey f) im p. vorkommenden Stellen der Begleitung gehoben! Wer trägt ſonach die Schuld der ſchlechten nicht anſprechenden Ausführung, wer die, daß ſo viele alte und neue treffliche Werke nicht gefallen? Euch, denen es an Geiſt, Gemüth, Phantaſie und Geſchmack mangelt, euch muſik. Handwerkern iſt dieſes zuzumeſſen; euch, die ihr mit gemeinem elenden Sinn die höchſten Werke ſchändet; die ihr träg und oberflächlich die Tonformen herableiert; euch trifft die Schande. Jene Werke ſtehen in unverwüſtbarem Glanze da. — Hat alſo der Lehrer den Schüler bisher mit dem Vortrag von guten Werken bekannt gemacht, ſo übe er ihn auch, geringere ſchön auszuführen, ſie durch ſeine geiſtige Kraft zu veredlen. Und das kann dieſem nicht mehr ſchwer fallen; denn der Lehrer hat ihn ja ſelbſt veredelt, ihm heiligere ſchönere Gefühle überhaupt beygebracht, ſeinen Geſchmack gereiniget, ſeinen Sinn durch höhere Anſchauungen und Gefühle befruchtet. Somit beſtätiget ſich auch hier wieder das oben Geſagte, daß nur dann das Werk des Unterrichtes vollendet iſt, wenn der Lernende zu der oben entwickelten ſchöneren Anſicht überhaupt ſich erſchwungen hat. Außerdem müht ſich der Lehrer umſonſt; denn hat er auch den Schüler durch vielen Fleiß bey dem Einſtudiren manchfaltiger Kunſtwerke in die Höhe gezogen, ſo ſinkt er, ſich ſelbſt überlaſſen, bald wieder in die Gemeinheit zurück, und alle angewandte Mühe, Zeit und Auslage iſt fruchtlos vergeudet.

nau zu unterſcheiden, ob Leere vorhanden, oder ob dieſe Einfachheit in der Bezeichnung zur Erregung des intereſſanteſten Seelenbildes ſchon ſo hinreichend iſt, daß durch Zuſätze von Seite des Ausführenden der ganze Charakter verloren gienge. So haben z. B. Vogler, Mozart, Haydn u. a. viele Stücke ſo feſt bezeichnet, daß, außer einigen kleinen unbedeutenden Figuren, Manieren, ſich durchaus nichts beyſetzen läßt. Manche Stücke, z. B. ernſten, religiöſen, feierlichen frommen, unſchuldigen Charakters vertragen auch keine oder wenige Zuſätze. Und hier bemühe ſich nur der Vortragende, in den Geiſt dieſer Werke einzudringen, und in einfacher aber ſeelenvoller Haltung denſelben wieder darzuſtellen. Viele Muſikſtücke, beſonders von italiäniſchen Tonſetzern, ſo wie einzelne Stellen in dieſen, laſſen aber auch eine reichere Geſtaltung zu; ja ſie fordern ſie; der Tonſetzer hat auf eine ſolche von Seite des Ausführenden gerechnet; und da muß es der Vortragende verſtehen, dieſe einfachen Bezeichnungen ſo intereſſant zu entfalten, daß dadurch eine vollendete Darſtellung zum Vorſcheine komme. Winke hiezu gibt die folgende

Lehre von den willkührlichen Auszierungen.

Schon ſo oft wurde geſagt, daß in einer wahren Kunſtdarſtellung nichts Willkührliches ſich vorfinden könne, ſondern Alles, bis auf die kleinſte Figur, nothwendig bedingt ſey. Mit dieſem in dem Weſen der Kunſt gegründeten Satz ſcheint die Benennung willkührliche Auszierung im geraden Widerſpruche zu ſtehen. Allein wir verſtehen auch nur darunter jene Art der vom Tonſetzer nicht angegebenen und daher von dem Ausführenden ſelbſt gebildeten Geſtaltung einfacher Grundbezeichnungen, wodurch dieſe eine reichere Entwicklung, mehr Leben und Beſtimmung, einen näher bezeichneten Seelenausdruck, ſomit die Grundgliederung der muſik. Rede überhaupt, ſo wie der einzelnen Stellen in dieſer nach jenem in dem Ganzen der Erörterung gegebenen Standpunkte, und nach dem Grad des mehr oder weniger erwärmten Gemüthes des Vortragenden beſtimmter hervortretende Wahrheit, rege

res Intereſſe und größere Manchfaltigkeit der Seelenbewegung erhält. Dazu benutzt nun der Darſtellende die bereits ſo genau zergliederten reichen Formen der Tonbildung, verſchiedenen Accentuation, Vor- und Nachſchläge, Manieren und Paſſagen, ſo wie der manchfaltigſten Artikulation. Welche dieſer Formen er anwende, verbinde, dieß ſteht nun allerdings dem Künſtler frey, er kann wählen; wie er ſie aber zu gebrauchen habe, das beſtimmt ihm 1) der Charakter des Stückes und der einzelnen Stellen, ſo wie die Art der Entwicklung jenes: 2) ſeine eigene geiſtige ſo wie gemüthliche, ja ſogar körperliche Beſchaffenheit überhaupt, und die Art ſeines Erregtſeyns bey der Ausführung im Ganzen ſo wie Einzelnen: 3) das Weſen jener zur reicheren Geſtaltung benutzten Formen. Das Letztere iſt bisher ſo genau zergliedert und die Art der Benutzung jeder Form zu jeder Art der künſtleriſchen Geſtaltung ſo genügend durch Beyſpiele erläutert worden, daß der Verf. zum Ueberfluß nur darauf zurückzuweiſen braucht, z. B. auf S. 98, u. d. f. S. 254, u. d. f. S. 111, u. d. f. S. 295, u. d. f. beſonders auf S. 140, u. d. f., wo der Geiſt jener reicheren Geſtaltung ſo genau entwickelt iſt, — was auf die vorliegende Lehre ſo ganz ſeine Anwendung findet — daß der Lehrer wohl daran thun wird, wenn er die dort gegebenen Anſichten mit dem Schüler hier wiederholt. — Was den erſten Punkt betrifft, ſo iſt auch über dieſen ſchon ſehr ausführlich gehandelt worden, und es möchte nur noch hauptſächlich zu erinnern ſeyn, darauf zu ſehen, ob der Charakter des Stückes oder der einzelnen Stellen Ausſchmückung überhaupt, und dann eine mehr oder weniger reiche zulaſſe. So wäre es ja lächerlich, wenn man in einem Stück, worin die größte Leidenſchaftlichkeit, wildes Stürmen des Innern herrſcht, viele Paſſagen, Manieren, Verſchmelzungen des Geſanges u. ſ. w. anbringen wollte. Im kräftigen Triller mögen die ſtark bewegten Wogen des aufgeregten Gemüthes ſich herausſchlagen; auch mag ſich darin das verſchleierte Gelächter der Verzweiflung enthüllen; außerdem aber muß der Vortrag höchſt einfach in den feſteſten Accenten heraustreten. Ein geringerer Grad mächtigen Dranges kann ſich recht wohl kräftig hinauf- oder herabrollender Paſſagen, des Schnellers, Mordenten, Gruppetto, energiſcher Accentuations- und Artikulations-Formen, ſchwungvoller Verbindung der melodiſchen Figuren u. ſ. w. bedienen; während man im Zarten die einzelnen Töne, beſonders durch das Portamento 2ter Art, mehr verſchmelzt, das Einfache des Geſanges durch Vor- und

Nachſchläge, mild ausgeführte Manieren jeder Art z. B. Triller, Pralltriller u. ſ. w. kleinere Läufe erweitert, und ſo zum reicheren Ausſprechen die Gelegenheit bietet. Noch mehr Vertiefung, intereſſante Verſchmelzung beſonders der Tiefe mit der Höhe, bedeutende Abwechſelung einfach ſehnſuchtsvoll gegebenen Geſanges mit reichen Tonformen, in welchen ſich der warme Drang des Innern im Strom vereinzelnter Gemüthsregungen entfaltet, verbunden mit der oben entwickelten Art der Tonbildung Accentuation und Artikulation verlangen die ſehnſüchtigen oder gar ſchmerzlichen Gemüthszuſtände; während idylliſche, heilige, erhabene, große Gefühle Einfachheit, aber eine *den Seelenzuſtand verklärende* fordern. Was hier vom Ganzen, das gilt auch von den einzelnen Stellen, bey deren richtigem Vortrag man aber noch beſonders auf den Standpunkt jeder Stelle in dem Ganzen der redneriſchen Erörterung, beſonders auf das Vorausgegangene und Folgende zu ſehen hat. Nichts ſchändet den künſtleriſchen Vortrag ſo ſehr, als Ueberladung. Aber auch das Leere entehret. — Iſt es doch ſchon ſo oft bisher gezeigt worden, daß und wie der Künſtler ſeine Geſtaltung einzurichten habe, damit ſie ſtets neu den Hörer bethätige, und die redneriſche Wirkung ſich bis ans Ende hin *immer ſteigere*. Und hierauf hat man bey der Ausſchmückung, der *reicheren* Geſtaltung einer Stelle oder mehrerer beſonders zu ſehen. Der Verf. wählt zur Erläuterung dieſer wichtigen Grundſätze die tr. Scene aus Pärs Camilla. Nichts kann dieſe große Seele bewegen, ihr Geheimniß zu offenbaren; da wird ihr als Preis für dieſes große Opfer das entzogene Kind geboten. Das zarteſte Pflichtgefühl und Mutterliebe treten nun in den gegenſeitigen Kampf. (S. das hieher gehörige Recitativ und Rondo in der Geſangſchule.) Doch jenes ſiegt. Entſchloſſen, lieber zu ſterben, als mit dem Blute eines Andern ihre Rettung zu erkaufen, wendet ſie ſich an die Gottheit, hoffend, daß doch von dorther ihr einz'ger Wunſch möge Erhörung finden, jener, das geliebte Kind noch einmal in die mütterlichen Arme ſchließen zu können. Vor Gott, der die geheimſten Regungen des Herzens kennt, darf ſie die ganze Glut der drängenden Gefühle ausſchütten; Er wird ihr helfen. Was ſie daher in den *einfachen* Grundformen des Geſanges, wie ſie Fig. 2. T. XXIV. und Fig. 1. T. XXV. angegeben ſind, nicht *ſo ganz* hätte zur Anſchauung bringen können, die allgewaltige Spannung des Gemüthes, das entfaltet ſie in dem *reichen Nacheinander beſeelter Formen*. S. S. 140. Ob der Künſtler ſich dazu der Vor- oder Nachſchläge, dieſer oder jener Manier oder mehrerer, der Paſ-

ſagen in ſekundenweiſer Fortſchreitung, in halben Tönen, in Intervallen, auf- oder abſteigend u. ſ. w., und wie er ſich dieſer bediene, ſie verbinde, miſche u. ſ. w. das hängt von ſeinem Geſchmack, der Fülle und Tiefe ſeines Gemüthes, beſonders der Kraft und dem Reichthum ſeiner Phantaſie ab*). (Die hier angegebenen Verzierungen ſind vom gr. Crescentini, müſſen daher mit vielem Schwunge, großer Wahrheit, beſonders jenem milden, innigen, eindringenden Tone vorgetragen werden, der das Eigenthum der reinen ſchönen Seelen iſt, wie Camilla vor uns ſteht.) Nur darf er der Grundgliederung, beſonders in harmoniſcher und geiſtiger ſo wie gemüthlicher Hinſicht nicht widerſprechen. Er ſoll ja dieſe erhoben darſtellen. Der Charakter dieſer Stelle, ſo wie der dabey ausgeſprochenen Gefühle — zarter, tiefer Rührung — rechtfertiget, ja verlangt dieſe Art der Darſtellung. Das Vorhergehende — ein einfaches Recitativ, worin ſich Camilla bis zum erhabenen Heldengefühle emporſchwingt — verſagt dieſe ebenfalls nicht. Das folgende kurze Recitativ, ſo wie das Rondo, welche beyde im Ganzen nur den einfachen vom Tonſetzer bezeichneten Vortrag zulaſſen, erlauben ebenfalls dieſes, ja ſie verlangen es zum vollendeten allſeitigen Geſtalten dieſes Stückes. Denn ſo entfaltet die Heldin im Recitativ die Erhabenheit ihres Gemüthes, in dem erwähnten Adagio den Reichthum deſſelben, beſonders im vollen Erguſſe der zarten mütterlichen Regungen, dieſe ſteigern ſich zum kräftigſten Wonnegefühl in dem folgenden Recitativ und Rondo, in welchem ſie ihr Kind ſchon in ihren Armen erblickt, es Mutter! rufen hört, wo alles Leid, jeder Gram verſüßt wird, was nur in den einfachen vom Tonſetzer ſchon ſelbſt genau bezeichneten Umriſſen geſchehen kann. Dieſe ſind ja hinlänglich, um das intereſſanteſte Seelengemälde zu entfalten. Und überall, wo dieß der Fall iſt, enthalte man ſich aller Verzierung, wie es bey dem vorliegenden Beyſpiele in den 6 letzten Täkten beobachtet wurde. So entſpricht dieſe Darſtellung allen oben angegebenen Rückſichten, und gibt zugleich die Gelegenheit, daß der Vortragende auch noch ſeine allſeitige techniſche Ausbildung entfalten kann.

---

*) Unſerm Schüler werden die oben ſo genau zergliederten Lehren der Vor- und Nachſchläge, Manieren, Paſſagen, der verſchiedenen Tonbildung, Accentuation und Artikulation großen Vorſchub leiſten, indem er dort nicht allein die Mittel zur reichen Geſtaltung, ſondern auch die Art ihrer Anwendung kennen lernte, was er mit großem Vortheil nun, bey geſteigertem und erweitertem Geſichtspunkte, wieder durchgehen mag.

Aus dem Erörterten wird der Schüler entnehmen, 1) wie es durchaus dem Ausführenden nicht frey ſteht, was und wie er ausſchmücken wolle, und daß ſelbſt das mit der unterliegenden Harmonie übereinſtimmende Verzieren nicht genüget, ſondern hauptſächlich der Charakter des Ganzen und der einzelnen Stellen, beſonders nach ihrem Platz in der ganzen redneriſchen Anordnung zu berückſichtigen ſey. Daß bey Opern noch nebſtdem auf die Handlung und die eigene Situation des Vortragenden in dieſer, bey Cantaten auf die mehr oder weniger vorgeſchrittene Entwicklung geſehen werden müße, dieß ward bereits ſchon oben erinnert, und findet natürlich hier ſeine volle Anwendung. Daher wendet man 2) dieſes reichere Geſtalten nicht im Anfange, ſondern bey Wiederholungen derſelben Ideen, überhaupt dann an, wenn das Gemüth ſich ſo ewärmt hat, daß ſeinem Ausſprechen die einfachen Geſangformen nicht mehr genügen können. Da werden dann die einfachen melodiſchen Grundbezeichnungen, die häufig aus den weſentlichen harmoniſchen Tönen beſtehen — aus den Tönen des gerade zu Grunde liegenden Akkordes, z. B. c e g beym C-, d fis a beym D-, es g b beym Es, h dis fis a beym H-Akkord mit kleiner Siebente u. ſ. w. — umſchrieben, mit neuen Tonformen vermehrt. Dazu benutzt man Vor- und Nachſchläge jeder Art; eben ſo die verſchiedenen Manieren; manchfaltige Paſſagen, auf- oder abſteigend, in der Fortſchreitung durch Sekunden oder andere Intervalle; abwechſelndes paſſendes cresc. und decr. bis zum ff. oder pp.; die reichſten und angemeſſenſten Formen der Accentuation und Artikulation, — beſonders der letzten bey der Inſtrumentalmuſik — was man auch wieder ſo verſchieden verbindet, als es nur immer der Charakter der Stelle verlangt, die ausgeſchmückt werden ſoll, und daher bey der Wahl der Formen hauptſächlich zu beachten iſt. So bedient man ſich beym Steigern der Gefühle am beſten der aufſteigenden Paſſagen und Figuren; bey tieferen Anregungen in der Regel weiter auseinander liegender Intervalle, damit der Auf- oder Abſchwung ſich beſſer heraushebe; beym zarteren Erguſſe mehr des Schleifens als des Stoßens u. ſ. w. Ueber Alles dieſes kann der Verf. um ſo ſchneller hinweggehen, als in Hinſicht der geiſtigen Geſtaltung aller dieſer Formen oben an vielen Orten ſchon ſo ausführlich geſprochen, und ſogar gezeigt worden iſt, wie dadurch die einfachſten Ideen eine reiche Geſtaltung erhalten können. S. z. B. Tab. IX Fig. 12 und 13, Tab. XI. Fig. 13, 14, 15, 16, u. 17. Nebſt der Beachtung der geiſtig-richtigen Geſtaltung hat man

daher vorzüglich auf die harmoniſchen Verhältniſſe zu ſehen, und dann iſt das Erfinden paſſender Verzierungen ſo ſchwer nicht. Sind doch oben z. B. bey der Lehre von Paſſagen ſo viele Formen angegeben worden, daß man ja nur wählen und das Paſſende — mit der unterliegenden Harmonie in Uebereinſtimmung gebracht — anwenden darf. Damit nun der Schüler darin jene S. 67 angegebene Einſicht, und die S. 181 berührte Gewandtheit erlange: ſo laſſe der Lehrer ihn alle folgenden Beyſpiele nicht allein auf dieſe Weiſe zergliedern, daß er den einfachen Geſang, ſo wie die zu Grunde liegende Harmonie entwickelt, ſondern auch bey jeder reicheren Geſtaltung angibt, durch welche Mittel dieſe bewerkſtelliget worden, ob durch Vor- oder Nachſchläge, Manieren oder Paſſagen, durch welche wieder u. ſ. w. Auch mag er von manchen Beyſpielen ihm nur den einfachen Geſang angeben, das reichere Geſtalten ihn ſelbſt verſuchen laſſen, und ihn dann durch die hier angegebenen Verzierungen verbeſſern. Eben ſo vortheilhaft iſt es, wenn er alle reicheren Stellen auf die einfachſte Melodie zurückführen läßt, — wozu er in dem Beyſpiele Fig. 17 Tab. 19 bereits die Anleitung erhalten hat — und der Verf. hat auf dieſem Wege ſtets das Meiſte gewonnen. Dazu benutze man die Beyſpiele Fig. 1 Tab. 24 u. Fig. 2, 3, 4 u. 5, Tab. 25. Aus Fig. 2 wird derſelbe erſehen, wie bey jeder Wiederholung der Idee die Geſtaltung reicher, immer intereſſanter und das Gemüth mehr anregend wird. Es handelt ſich alſo bey dergleichen Verzierungen, wie ſchon geſagt, nicht um Figuren, ſondern um beſtimmter hervortretende Wahrheit, regeres Intereſſe und größere Manchfaltigkeit der Seelenbewegung. Dieß wird er nun auch bey Fig. 3 u. 4 finden. Wie weiß z. B. der große Crescentini durch einen einzigen Vor- oder Nachſchlag — man vergleiche T. 6 mit T. 14, T. 7 mit T. 23 — durch eine kleine Figur, — m. v. T. 3 mit T. 11, T. 8 mit T. 16, 24, T. 11 mit T. 19 — durch eine einzige Veränderung der Tongebung — m. v. T. 5 mit T. 13 — jeder Stelle mehr Bedeutung abzugewinnen, den Ausdruck immer zu ſteigern! Und Alles dieß, ohne den Grundgeſang zu verdecken! — Darin, ſo wie in der Einfachheit der Veränderung, welche aber doch die gehörige Wirkung erzeugen muß, liegt denn nun auch die Kunſt dieſer Auszierungen. Und von dieſem Grundſatz darf man ſich nur dann entfernen, wenn der ſehr geſteigerte Ausdruck der Gefühle das volle Entſtrömen in reichen Tonformen verlangt. So möchten ſich die Verzierungen in dem Beyſpiele Fig. 5 nur als Darſtellung eines ſolchen Gemüthszuſtandes recht-

fertigen laſſen. Auch die bey b) Fig. 4 angegebene Veränderung des vorhergehenden Geſanges in Paſſagen ſetzt ſchon einen erhobenen Seelenzuſtand voraus. Bey Fig. 4 und 5 hat der Verf. den einfachen Geſang durch herablaufende und die reichere Geſtaltung durch aufwärts gekehrte Striche bezeichnet, in der unterſten Reihe den Grundbaß beygeſetzt, und zum Ueberfluß noch, oben oder unten, die Bezifferung der Akkorde. So muß der Schüler über die techniſche und geiſtige Bildung dieſer Figuren klar, und für die oben angeführten mit ihm vorzunehmenden Uebungen reif werden. Daſſelbe iſt auch bey den meiſten Beyſpielen T. 26 Fig. 1—15 geſchehen. Daß der Lehrer hier, ſo wie überall, ſich nicht mit den angegebenen Beyſpielen begnügen dürfe, ſondern auch andere Muſikſtücke noch benützen müſſe, dieß verſteht ſich ohnehin.

Nachdem ferner gerade in dem wohlberechneten Wechſel reicher und einfacher Formen die große Kunſt des unwiderſtehlichen Einwirkens auf die Hörer liegt, ſo folgt 3), daß man mit dieſen Formen ſehr ſparſam umzugehen, und ſie ſo anzubringen habe, daß ſie dem durch tiefe, einfache, mit voller Seele erfüllte Umriſſe geſpannten Gemüth, durch den leichten Schwung dieſer phantaſtiſchen Gebilde eine andere bezaubernde Anregung verleihen; ſo wie ja auch der eine im bunten Farbenſpiel zerſetzte Lichtſtrahl dem Auge erhebendes Vergnügen beut. Dann kann der Vortragende wieder den Hörer im einfachen bedeutenden Erguſſe anſpannen, ihn ſteigern; vielleicht wieder einen ſolchen Gegenſatz einmiſchen, und ſo denſelben von Stufe zu Stufe bis zu jener der höchſten Beſeelung und Begeiſterung führen. Kleinere Verzierungen, wodurch der Vortrag mehr Reitz, Verbindung, melodiſche Schweifung erlangt, darf man ſchon häufiger, und mit Geſchmack ſelbſt beym einfachen Geſang gebrauchen. Doch wechſele man auch hier mit einfach und ſeelenvoll ausgezogenen Tönen ab, wodurch ſich ſonach eine dreyfache Darſtellungs Form 1) durch ganz einfache, 2) etwas geſchmückte Töne, und dann 3) durch längere reichere Geſtaltung ergibt. Auch hier ſey der große Sänger, den die Muſe ſelbſt bekränzte, Crescentini, unſer Lehrer, und dazu diene das Beyſpiel Fig. 16 T. 26, welches in den von ihm herausgegebenen und zur Bildung beſonders der Sänger nicht genug zu empfehlenden Exercices pour la Vocalisation musicale enthalten iſt. Welches treffliche Benutzen der erwähnten manchfaltigen Geſtaltungsformen herrſcht hier! Wie iſt für jede Entwicklung, für die bedeutendſte Haltung, das ſprechendſte eindringendſte Ausziehen des Tones, den

intereſſanteſten Reitz durch eingemiſchte kleine ſo viel ſagende Verzierungen, und dann für den vollſten Erſchwung der Seele und ihren bedeutendſten Erguß in reicheren Formen die Gelegenheit gegeben! Wie kann der Vortragende heben und ſenken, von einer Art der Erregung zur andern übergehen, hier das Herz des Hörers in dem anſchwellenden und zart ſich verlierenden Tone mitfühlen laſſen, dort es im Schwunge mächtig bewegter Formen mit ſich fortreißen! Wie ſteigern ſich gegen den Schluß des erſten Theiles hin die Gefühle, mit welcher mächtigen Spannkraft heben ſie ſich durch die ſprechendſten Formen bis ans Ende! Das iſt künſtleriſche Geſtaltung. Da kann ſich der Ausführende als Herrſcher über jede Tonform, hier ſich als einen höheren Menſchen bewähren, der ſeine Seelenfülle bis zur höchſten Einfachheit veredelt hat, und den edlen Drang mächtiger Seelenſpannung im reichſten Entſtrömen erfüllter Tonwellen zu verklären weiß. Das iſt die wahre Methode, wo wir den Künſtler nach allen Richtungen ſchätzen und bewundern lernen, in der bereits entwickelten geiſtigen, ſowie in der vollendeten techniſchen Bildung, welche als ſolche mit unumſchränkter Meiſterſchaft im einfachen Halten und Geſtalten der Töne die größte Gewandtheit im Entfalten der reichſten brillanteſten Tonformen verbindet. Das iſt die ächte Schule, welche Alles zum bedeutendſten allſeitigen Ausſprechen vereint, nicht, wie es itzt Mode iſt, über die Fertigkeit die einfache Haltung — die eigentliche Grundkraft der Muſik — das ſeelenvolle Ausziehen und Tragen der Töne vernachläßigt, wodurch aller große Charakter, alle Würde der Kunſt, und mit derſelben jene der Menſchheit nach und nach zu Grunde geht. Das Herrſchen dieſer verächtlichen Manier an ſo vielen Orten charakteriſirt ſo recht das Zeitalter, das — im Allgemeinen — für verweichlichenden Sinnenkitzel und das entehrende Spielen mit äußerlich lieblichen Formen, ſüßelnden Melodieen und Harmonieen, aber nicht für etwas Solides Empfänglichkeit hat, worin Aufſchwung des Geiſtes, Spannung der Seelenkräfte, Größe, Tiefe der ausgehauchten Gefühle einen würdigen, der wahren Befruchtung fähigen Hörer fordert, aber keinen ſolchen brauchen kann, der, zu jeder geiſtigen Anſpannung untüchtig, außer Standes, den Künſtler in ſeinen ſchönen Bildungen zu verfolgen, den Werth der Kunſtwerke und ihrer Darſtellung nach dem Maaß des Erregtwerdens ſeiner abgeſtumpften Sinneswerkzeuge und eines läppiſchen faden Vergnügens bemißt, wie ſolches nur aus dergleichen ſeichten, flachen Tonformen kommen kann.

Will der Vortragende der erwähnten Anforderung des ſparſamen Benutzens dieſer Formen entſprechen, ſo muß er ſein Tonſtück genau ſtudiren, um ſo bemeſſen zu können, wo und wie er dieſe Verzierungen anzubringen habe. Daher geſchieht dieß meiſtens nur bey den wichtigeren Partieen, und, wie ſchon erwähnt ward, bey mehr vorgeſchrittener Erörterung. Doch iſt hier bey jenen Stücken eine Ausnahme zu machen, welche — wie es ſchon zu Anfang geſagt wurde — nur in den nothwendigſten Grundumriſſen ſo einfach bezeichnet ſind, daß man deutlich daran erkennt, der Tonſetzer habe nur eine Andeutung geben wollen, und die ganze Geſtaltung dem Vortragenden überlaſſen. Da ſolche Tonſtücke — meiſtens Geſänge — ohne dieſe reichere Geſtaltung, wenigſtens intereſſantere Schweifung und Verbindung keine gute Wirkung erzeugen können, ſo gibt der Verf. Fig. 1 T. 27 ein ſolches Beyſpiel, was dem Schüler zur Belehrung für ähnliche Fälle dienen kann. Deswegen ſteht in der obern Zeile der einfache Geſang, unten die reichere Darſtellung*). Hier beſtätiget ſich nun nicht nur alles oben ſchon Erklärte, ſondern es zeigt ſich auch, wie Crescentini ſelbſt gute ſprechende melodiſche Formen noch intereſſanter zu geben wußte. Aber darin ſey man behutſam, denn, um dieß zu können, wird ſo viele Kenntniß des Geiſtes der Muſik, der Harmonie und Melodie, ein ſo trefflich gebildeter Geſchmack, eine ſolche Kraft und Reichhaltigkeit der Phantaſie, und endlich ſo viele techniſche Geübtheit vorausgeſetzt, daß ſich dieß wohl ſelten bey einem Individuo vereinigt vorfinden möchte. Es iſt aber auch dieß nicht ſo nothwendig, denn man kann ja durch geſchickte Anwendung der verſchiedenen Vor- und Nachſchläge, paſſender Manieren u. d. gl. jede Stelle herausheben. Bey manchen Tonſtücken, hauptſächlich den Recitativen, iſt ohnehin nicht wohl mehr erlaubt, aber auch dieß nothwendig, weil der Tonſetzer hier in der Regel darauf rechnet, daß man ſeine eintönige Angabe reicher, wenigſtens doch melodiöſer gebe. S. hierüber Fig. 1. T 28.

Ein ähnlicher Fall, wo der Ausführende ſich umfaſſender ausſprechen muß, iſt bey den ſogenannten Fermaten und Cadenzen. Das Weſen dieſer iſt bereits S. 273 erörtert, und durch paſſende Beyſpiele erläutert worden. Ob nun dieſes

*) Das 2) bey den kleineren Noten in der untern Zeile des 1ten T. auf Tab. 28 bedeutet, daß man bey der Wiederholung ſich auch dieſer Figuren, ſowie des Nachſchlages $\underline{\underline{d}}$ im 2ten T. bedienen könne.

Ausſprechen länger oder kürzer, im bedeutenden Aufſchwunge oder in zarter Umſchreibung, kräftig oder mild oder gemiſcht u. ſ. w. ſeyn müße, darüber entſcheiden die bereits ſo genau entwickelten Grundſätze, nach welchen die Verzierungen überhaupt behandelt werden müßen. So iſt es in den meiſten Fällen gut, ja nothwendig, eine Ueberleitung zum Folgenden, oder dem vorhergegangenen Ausſprechen einen etwas länger ausgeführten Schluß zu geben, damit das plötzliche Abbrechen bey einem Halt nicht ſo auffalle. Oft ſoll aber das Letzte Statt finden. Zwar bezeichnen die Tonſetzer das Erſte häufig dadurch, daß ſie den Halt auf die Note, im 2ten Falle auf die Pauſe ſetzen; allein man darf ſich nicht darauf verlaſſen. Nur wo der Tonſetzer nach dem Halt in eine entfernte Tonart z. B. von f ins des übergeht, pflegt man keine ſolche längere Ausführung oder Ueberleitung anzubringen. Dieß kann aber auch nicht als allgemeine Regel gelten; denn gerade kann ja der Vortragende durch eine gute Ueberleitung etwas Treffliches leiſten. S. Fig. 2. Uebrigens muß man ſtets die Tonart, in welcher die Fermate eintritt, und jene, wohin man überleitet, beachten, und dann iſt es für Jenen, welcher Harmoniekenntniß beſitzt, etwas Leichtes, ſich ſeine Verzierung ſelbſt zu bilden. Er braucht nur in der Tonart, worin geſchloſſen wird, ſich etwas aufzuhalten, und dann durch eine oder die andere verwandte Tonart den Uebergang zu bilden. So kann er z. B. leicht von f ins as oder des moduliren, wie es Fig. 3 angegeben iſt. Wer aber keine Kenntniß der Harmonie beſitzt, der wolle überhaupt nicht Verzierungen erfinden, ſondern benutze lieber gegebene Formen. Und für dieſen ſind mehrere angezeigt, bey Fig. 4, wenn der Schluß durch den Akkord der überm. 6te geſchieht. — Ueberleitungen durch den Akkord der kleinen Siebente Fig. 5 — durch den in die Quinte leitenden Akkord Fig. 6, wovon die Beyſpiele ſich auch auf Tab. 29 forterſtrecken — wenn ein Halt auf der Quinte vorkömmt, Fig. 1 Tab. 29 — wenn ein ſolcher auf dem Hauptton angezeigt iſt, Fig. 2. — Mehrere Formen für eine häufig vorkommende Modulation ſtehen Fig. 3, wobey beſonders der bey a) angegebene Gang durch den Quart-Sexten-Akkord und jenen der Quinte zu beachten iſt. Bey dem letzteren können ohnehin auch die Fig. 6 Tab. 28 angeführten Formen gebraucht werden. Endlich ſtehen Fig. 4 Tab. 29 noch mehrere Arten von Fermaten, wenn der Halt auf dem Akkord der Quarte vorkömmt, und die Tonleitung durch dieſen in den Hauptton geht. Dieß ſind die gewöhnlichſten Fälle, wo bey einem Halt ſolche Fermaten vorkommen. Der Gang durch die verm. 7te

— nach der den bisherigen Beyſpielen zu Grunde gelegenen Tonart C, fis a c es — iſt bey Fig. 4 ſchon angegeben, und es wird nur ſtatt des dort ſtehenden as a genommen. Der Schüler hat alſo nur darauf zu achten, welche Harmonie beym Halt zu Grunde liegt, und wohin ſie leitet; und dann mag er dieſe Formen benutzen, wie es dem Charakter der Stelle und der Eigenheit ſeiner Stimme oder ſeines Inſtrumentes gemäß iſt. Er mag dann eine Terz, Quart, Quint u. ſ. w. höher oder tiefer anfangen, die Figuren verlängern, abkürzen, zuſammenſetzen u. ſ. w. Damit er aber nicht unrichtig verfahre, beſonders ſchöne ſprechende Formen wähle, was nur durch viele Uebung und gute Anleitung dabey von Seite des Lehrers geſchehen kann: ſo wird dieſer ihn bey Zeiten anhalten, ſich ſolche Fermaten ſelbſt zu bilden. Das kann ihm nicht mehr ſchwer fallen; denn, wenn ihm nur die harmoniſche Leitung bekannt iſt, und er weiß, wie man durch die bis itzt ſo ausführlich entwickelten Mittel verzieren kann, — wozu die bisherigen vielen Beyſpiele eine ſo genügende Anleitung darbieten — wenn er den ſo genau zergliederten Geiſt dieſer Ausſchmückungen ſelbſt kennt, ſo liegt es ja blos an ſeinem und dem Fleiß des Lehrers im ernſten ſorgſamen Ueben. So wie daher der Letzte es ſich muß angelegen ſeyn laſſen, dem Erſten einzelne einfache Sätze zur reicheren Geſtaltung vorzulegen, — wie z. B. Fig. 5 u. 6 T. 29 — ihn anzuhalten, daß er alle oben angegebenen Arten der Verzierung verſuche, — durch abwärts oder aufwärts ſich bewegende Vorſchläge, verſchiedene Nachſchläge, Manieren, Paſſagen u. ſ. w. — um ſo zu finden, welche Form nach der Eigenheit der Stelle die ſprechendſte iſt, und auch in techniſcher Hinſicht ſich am beſten ausnimmt: ſo muß bey den Fermaten daſſelbe geſchehen; denn nur auf dieſe Weiſe kann er die hier nöthige Gewandtheit, und, was die Hauptſache iſt, ſeinen Geſchmack geläutert erhalten. Dazu bieten ihm denn beſonders die vielen Formen von Paſſagen aller Art, wie ſie Tab. 11, 12, 13, 14, 15 u. 16 angeführt wurden, eine reiche Quelle dar, welche er nur in die paſſende Tonart zu verſetzen braucht. Auch ſteht es ihm frey, ſie langſamer oder ſchneller zu geben, und die verſchiedenſten Formen derſelben zu miſchen. Im Gegentheile wird durch das Letzte gerade das Intereſſe vermehrt, vorausgeſetzt, daß ein Ganzes dabey herauskömmt. Auf dieſe eigene Thätigkeit des Schülers und Lehrers rechnend hat der Verf. auch nicht die Modulation in das Moll, und das Verweilen in den weichen Tonarten bey Fermaten beſonders angegeben. Iſt doch

dieß ſchon oben S. 51 u. d. f. vorzüglich S. 60 ſo genau entwickelt worden, daß derſelbe unmöglich einen Fehler gegen die Harmonie begehen kann.

Iſt der Schüler im Bilden von Fermaten geübt, dann wird er auch bald die ſchwereren Cadenzen geſtalten können. Man würde dieſe nicht unrecht mit einem hellen Lichtpunkte vergleichen, in welchem am Schluſſe noch einmal die geiſtige Schwungkraft und das vollſte Maaß techniſcher Vollendung wiederſtrahlen ſoll. Erwartung ſpannend iſt daher meiſtens die Einleitung, vorbereitend den Hörer auf eine intereſſante Entwicklung, wie z. B. Fig. 7. Was der Künſtler im Wettſtreite mit andern vermag, wie er die gegebenen Tonzeichen aufzufaſſen und trefflich zu geſtalten weiß, das hat er nun bewieſen. Nun ſoll auch er ſchaffen, vorführen, was ſeine Phantaſie in dem Augenblicke ihm Schönes beut; — denn jede Cadenz, wenn ſie nicht vom Tonſetzer mit dem Ganzen konzertirend geſetzt iſt, ſollte auswendig, oder doch ſo vorgetragen werden, daß man das Abſpielen vom Blatte nicht bemerkt. Alle Motive ſeiner reichen Geſtaltung muß er aus ſich entnehmen, hier heben, dort ſenken; da in kraftvoller Begeiſterung ſich erſchwingen, dort in die mildeſten Anklänge verſchmelzen; hier im einfach gehaltenen Tone, dort im drängenden Strom beſeelter Formen ſich ergießen. — Auch hier iſt nun wieder die geiſtige und techniſche Seite zu unterſcheiden. Jene beſtimmt ihm, wie der Charakter der Cadenz im Ganzen ſeyn müſſe, was von dem des Tonſtückes und Schluſſes abhängt, in und bey welchem dieſe redneriſche Erörterung vorkömmt. Sie gibt alſo das ganze gemüthliche Bild und ſogar die Ideen, in ſofern es recht gut iſt, wenn man dabey eine oder die andere im Tonſtück ſelbſt noch nicht ſo ausgearbeitete Idee benutzt, oder einer ſolchen eine neue intereſſante Geſtalt abzugewinnen weiß. Dieſe liefert gleichſam die techniſch-geiſtige Grundgliederung. Denn etwas Beſtimmtes muß doch der Künſtler hier ausſprechen; darum laſſen ihm die Uebrigen das Wort. Er muß aber auch etwas Intereſſantes, ja er ſollte das Intereſſanteſte entfalten; denn er hat ja hier die früher errungenenen Eindrücke zu verſtärken, zu erheben. Wie! würde er ſich ſo vergeſſen können, daß er jenes wieder verdürbe, was er gut gemacht hat, daß er durch ein ſeichtes unwürdiges Benehmen ſeine erkämpfte Ehre ſelbſt ſchändete? Würde er, wenn er ſeine einem ſolchen billig zufordernden Leiſten unangemeſſene Kraft fühlte, nicht beſſer thun, lieber ſich auf gar keine Cadenz einzulaſſen, und die ganze Stelle zu ſtreichen oder zu umgehen? — Die erwähnten beyden Rückſichten ſind daher bey der Bildung guter Cadenzen durchaus noth-

wendig. Wir beginnen von der Erörterung der zweyten. Dabey iſt nun wieder zu unterſcheiden, ob die Cadenz länger oder kürzer ausgeführt werden ſoll. Sie iſt überhaupt, ſo hieß es oben, eine redneriſche Erörterung: im erſten Falle wird ſie daher mehrere, im zweyten wenigere Sätze haben. Jede Art der redneriſchen Entwicklung ſpricht ſich durch eine gleiche Benutzung der Harmonieen aus. In dem verſchiedenen harmoniſchen Grundgebilde wird ſich ſonach ſchon die verſchiedene Art der Cadenzen abdrücken. Und — das räth der Verf. wenigſtens dem Schüler — von der Geſtaltung eines ſolchen ſollte man jederzeit bey dem Verfertigen dieſer muſik. Stücke ausgehen. Je kleiner alſo die Cadenz ſeyn ſoll, deſto weniger, je größer deſto mehr Tonarten beſucht man, wodurch ſich eben deswegen die Anzahl der redneriſchen Sätze und Einſchnitte vermehrt. Die einfachſten harmoniſchen Gänge ſind durch den Quintenakkord in den Hauptton zurück; oder zuerſt in den Akkord der Quarte, dann in jenen der Quinte, und durch dieſe in den Grundton. S. hierüber die Beyſpiele Fig. 8 u. 9, wo die zu Grunde liegenden Harmonieen jederzeit unten, und ihre reichere Entwicklung in manchfaltigen Formen oben ſteht. Umfaſſender ſchon iſt eine ſolche redneriſche Erörterung, wenn ſich wie bey Fig. 10 verwandte Mollakkorde a) oder auch minderwohlklingende b) einmiſchen. Da nun zu jeder Grundtonart die Tonarten der Quarte und Quinte die verwandteſten ſind, jede dieſer wieder ihre Molltonart hat, auch die minder wohlklingenden Akkorde — S. d. Harmonielehre im 2ten Band — gute Gelegenheit zu manchfaltigen Ausweichungen darbieten: ſo iſt es ja dem Schüler etwas Leichtes, ſich ein umfaſſenderes Grundgebilde zu ſolchen Cadenzen zu ſchaffen. Und wie er dieſes durch melodiſche Formen reich geſtalten ſoll, das hat er ja bereits ſchon bey den Fermaten eingeübt. Sollte derſelbe wegen der Wahl der Tonarten und der Modulation in dieſelben noch einigen Anſtand haben, ſo weiſe ihn der Lehrer auf die oben S. 60 hierüber gegebene Anleitung zurück, und nehme das dort Erörterte, nun in Anwendung auf das Vorliegende, mit ihm wieder durch. Man kann aber auch eine ganz regelmäßige Entwicklung in einer längeren oder kürzeren Periode, mit Vorder- und Nachſatz, mehreren Einſchnitten, Einmiſchung manchfaltiger Modulationen u. ſ. w. geben. Ein Beyſpiel iſt Fig. 11. Da iſt bey 1) der erſte redneriſche Einſchnitt, bey 2) ſchließt ſich ein Satz mit einem Komma zu bezeichnend; der melodiſche Erguß bewegt ſich aber raſch weiter, bildet bey 3) wieder einen Einſchnitt, und bey 4) ein Komma, ſteigert ſich durch die bey 5) 6) u. 7) fortgeſetzte Figur bis zu 8), wo

wieder ein Schluß vorkömmt, dem man ein ;) beylegen könnte. Alles dieſes iſt gleichſam der Vorderſatz. Nun leitet die Modulation in den Nachſatz ein, der bey 9) beginnt, bey 10 u. 11 kleine redneriſche Einſchnitte erhält, dann durch mehrere Triller ſich aufſchwingt, und in dem Schlußtriller auf d oder g, wie bey 12) mit voller Beſtätigung und Kraft ſich endigt. (Sollte der Ausführende im Triller ungeübt ſeyn, — der freylich immer den beſten Schluß bey ſolchen Stellen gibt — ſo kann er auch mit Kraft durch die mit tr bezeichneten Noten ſich zum d erſchwingen, hier ein Gruppetto bilden, dann, wie es angezeigt iſt, das g aushalten, und durch das h ſchließen; das mag man für alle ähnlichen Fälle benutzen, wie es auch Fig. 8 T. XI. angegeben iſt.) Miſcht man nun noch mehr Sätze, mehr Ausweichungen ein, und ordnet dieſe mit redneriſcher Kunſt, ſo kann man die intereſſanteſten Perioden bilden. Weiß man nun noch dieſe Erörterungen mit dem Charakter des Tonſtückes ſelbſt in Uebereinſtimmung zu bringen, inſofern man hier das entwickelt, was im Tonſtücke von Seite des Tonſetzers nicht geſchah; vermag man dieß mit dem Schluß ſo in Verbindung zu bringen, daß die Wirkung des Ganzen immer impoſanter, eindringender hervortritt, worüber oben ſchon ſo viel geſagt ward: ſo erhebt man dergleichen Ausführungen zu den intereſſanteſten bedeutendſten Stücken, und verleiht dem Ganzen oft einen Eindruck, den es außerdem nicht würde hervorgebracht haben. Dann wird auch eine ſolche Cadenz ihrem Zwecke entſprechen, und eine wirkungsvolle, ja, wenn der Ausübende das oben Geſagte berückſichtiget, die wirkungsvollſte des ganzen Stückes werden, beſonders, wenn demſelben der reiche und tiefe Quell kräftiger Phantaſie fließt, die ſich hier ſo ganz frey und unbewegt ergießen kann, und wo der Künſtler, durch nichts gedeckt, ſelbſt den leiſeſten Hauch nicht unbeachtet gibt. Noch intereſſanter aber vermag man dieſe zu bilden, wenn man Ideen aus dem Tonſtück ſelbſt zum logiſchen Grundgebild nimmt. Und wie leicht iſt dieſes! Der Verf. verweiſet in dieſer Hinſicht auf Fig. 13. Sind hier nicht dieſelben Modulationen, dieſelben redneriſchen Einſchnitte, wie Fig. 11, — was durch die gleichen Zahlen ganz deutlich iſt — nur daß, wo hier unbeſtimmte melodiſche Formen vorkommen, dort die Hauptidee des Stückes in manchfaltiger Geſtaltung wieder erſcheint? Iſt es denn auch im Grund nicht gleichgültig, welche Form eine z. B. auf dem C- oder G-Akkord gebaute Melodie habe, wenn ſie nur mit dieſer Harmonie ſelbſt übereinſtimmt? Gut dann, ſtatt fremdartige Ideen und melodiſche Formen zur reicheren Entfaltung des harmoniſchen über=

haupt redneriſchen Grundgebildes aufzunehmen, benutze man die im Tonſtück angedeuteten oder noch nicht nach allen Richtungen dargeſtellten Ideen, und eine ſolche Cadenz wird mit dem Ganzen den bündigſten Zuſammenhang erhalten, den oben angeführten Erforderniſſen entſprechen, dem Ausführenden Ehre und mächtigen Eindruck und dem Hörer das intereſſanteſte Vergnügen verſchaffen. Bey dem Sänger wird dieß freylich ſchwer ſeyn; denn, wenn er einfache Ideen in ſeiner Cadenz entwickeln ſoll, ſo könnte er leicht zu trocken werden. Doch er kann ja jenen reiche Entfaltung in Manieren und Paſſagen aller Art beygeſellen, und dadurch ſeiner Ausführung intereſſante Abwechſelung verleihen. Noch mehr vermögen dieß die Inſtrumentiſten. Dieſen ſteht nicht allein wie jenen jeder Grad von Stärke und Schwäche, der manchfaltigſte Wechſel der Sätze im verſchiedenſten Tempo, jede Manier, Paſſage, Accentuation, ſondern vorzüglich die reichſte Artikulation zur Seite. Auch ſind in den Inſtrumentalſtücken in der Regel beſtimmte Hauptideen durchgeführt, was bey Geſangſtücken ſelten der Fall iſt, wo die Einheit des Textes den richtigen logiſchen Verfolg erſetzt, während der Geſang die Entfaltung der gemüthlichen Seite beſorgt. Noch beſſer läßt ſich das auf ſolchen Inſtrumenten ausführen, wo, wie bey den Klavierinſtrumenten, eine Hand die harmoniſche Begleitung in Akkorden oder manchfaltigen Figuren, die andere den einfachen Geſang vortragen kann. Auch läßt ſich hier die ganze Kraft und der Reichthum der Harmonieen entwickeln. Daſſelbe, ja hie und da noch in einem vorzüglicheren Grad, iſt bey vielſtimmigen Cadenzen zu geben. Hier können nicht allein die wirkſamſten Harmonieen, melodiſche Figuren, Paſſagen aller Art, in Terzen, Sexten, Octaven u. ſ. w. ſich miteinander bewegend, oder gegenſeitig auf- und abſteigend, die reichſten Artikulationen u. ſ. w. angebracht, ſondern auch die wärmſten Verflechtungen der Stimmen im kontrapunktiſchen Styl, im intereſſanten Wechſel mit dem freyen, eingemiſcht werden, was ſich durch die manchfache Tonqualität der verſchiedenen Inſtrumente noch recht heraushebt. — Daß der Bläſer wie der Sänger ſich mit Athem voll verſehen müße, ehe er eine ſolche Cadenz beginnt, und daher nicht eher eintreten ſoll, bis die Begleitung ſchließt, wo man dann leiſe beginnt, und den Ton nur nach und nach wachſen läßt, will der Verf. hier noch bemerken, ſo wie auch, daß mehrſtimmige Cadenzen ſehr genau zuſammenſtudirt werden müßen. Das Uebrige über den gleichen oder verſchiedenen Vortrag iſt ſchon oben entwickelt worden. Sollte endlich der Ausführende ſich zu weit in entfernte Modulationen eingelaſſen ha-

ben, z. B. von c dur in as gekommen, und ihm der Rückweg ſchwer ſeyn, ſo ſuche er ſolche Tongänge zu ergreifen, auf welche die Fig. 14 angeführte Modulation durch den Akkord der übermäßigen 6te paßt, wodurch man in allen Fällen leicht wieder in die Haupttonart zurückkehren, und in dieſer ſchließen kann. Nur vergeſſe man hier, wie bey den Verzierungen überhaupt, nicht, daß ſie zur Ausſchmückung dienen ſollen. Daher müßen ſie 4) ſo vollendet als möglich ausgeführt werden, und dieß ſowohl in techniſcher als geiſtiger Darſtellung. Jede Note muß deutlich, präzis, gleich, rund, und jede Figur — bey ſeltener Ausnahme — mit vieler Leichtigkeit, einem eigenen Schwunge herausgehoben werden. Es ſind Produkte der Phantaſie, dulden ſonach als ſolche nichts Steifes, Mattes, Schleppendes, Unzuſammenhängendes. Man trägt ſie daher auch ohne feſten Takt vor, indem der Ausführende jede Bezeichnung nach dem Grad ſeiner Erfüllung und Begeiſterung benutzt und geſtaltet, Viertheile wie Achttheile, dieſe wie jene behandelt, bey einzelnen Noten verweilt, zurückezieht, bey andern ſich vorwärts drängt. Die geiſtige Geſtaltung muß ſich durch Neuheit, große Lebendigkeit, volles Begeiſtertſeyn, die reichhaltigſten Schattirungen, das Unerwartete u. ſ. w. auszeichnen. Auch berückſichtige man das oben bey der Zergliederung des Beyſpieles Fig. 12. T. IX. S. 118 u. d. f. von den Vor- und Nachſchlägen Geſagte in Hinſicht des Vortrags der einzelnen Figuren. — Aus dieſer Begeiſterung können nur reiche Formen fließen, indem jede Stelle, einen andern Charakter in ſich tragend, den Stoff zu einer andern Geſtaltung liefert. Daher die Regel, daß man 5) dieſelben Manieren, beſonders in demſelben Stücke nicht öfter gebrauchen ſoll. Iſt dieſes Begeiſtertſeyn beym Vortragenden, wenn er ein Stück einſtudirt oder ausführt, nicht vorhanden, ſo trage er mit Wahrheit einfach vor; denn was er in einem ſolchen Zuſtande macht, iſt ſteif, nichts ſagend, kurz ſchlecht. Verzierungen überhaupt erfinden, iſt leicht; aber ſolche bilden, wodurch den obigen Anforderungen entſprochen wird, das iſt das Werk einer geweihten Stunde, und eines ſehr gebildeten Geſchmacks. Und da muß man große Sänger zu Rath ziehen, überhaupt ſich an die beſſern Geiſter wenden, und ihre Werke ſtudiren; denn nur dieſen ſteht jene Fülle des Gemüthes, jener Drang im Erguſſe dieſes, jener geniale Blick, verbunden mit unbeſchränkter Herrſchaft über alle Tonformen, zur Seite, welcher das einfachſte Grundbild unter dem üppigſten Sproſſen der ſchönſten Geiſtes- und Herzensblüthen uns ſchauen läßt. Da wird er auch eine ſolche Reichhaltigkeit

von Figuren und Arten der Ausſchmückung erhalten, daß er nur wählen darf. Und das iſt ſehr gut; denn nicht Jeder hat die zum guten Ausführen aller erforderliche natürliche Anlage, und hierauf iſt 6) von Seite des Lehrers und Schülers allerdings Rückſicht zu nehmen. Wie ſelten iſt es z. B., jene Geübtheit anzutreffen, welche zum richtigen Vortrag eines Trillers oder ſchneller Paſſagen gehört! Da muß man dann anderer Manieren, einfacher Geſtaltung durch Vor- und Nachſchläge, Paſſagen in langſameren Notenarten, z. B. Achttheilen, verſchiedener Accentuation und Artikulation, hauptſächlich der manchfaltigſten Miſchung von Stärke und Schwäche nach allen Abſtufungen ſich bedienen. Auch in Hinſicht der Länge von Fermaten und Cadenzen hat man ſich nach der individuellen körperlichen Beſchaffenheit zu richten. Man kann ja das an Gewandtheit Mangelnde durch die Kraft des geiſtigen Schwunges, die Tiefe und Reichhaltigkeit der Gefühle erſetzen, womit man dieſe einfacheren Figuren darſtellt. Der Sänger hat noch beſonders auf einen guten Vokal zu ſehen, welcher dem Mund eine freye Oeffnung läßt, damit ſowohl die einzelnen Töne voll und klingend werden, als auch jede Art der Schattirung ſich geben läßt. Auch wähle man, wo möglich, ein bedeutendes Wort. Uebrigens darf man natürlich nur einen Sologeſang, ſelten, mit vieler Unterſcheidung und Sparſamkeit eine Begleitungsſtimme verzieren, und das nie, wenn mehrere mitſpielen, oder bey einem Unisonus, ſtrenger Nachahmung in Canons, Fugen u. ſ. w. überhaupt, wo der Einzelne, durch allgemeine Vorſchrift des Tonſetzers gebunden, den nothwendig gleichen Vortrag ſtören würde.

Eine vorzügliche Rolle ſowohl bey den Verzierungen überhaupt, als beſonders den Fermaten und Cadenzen ſpielt der Triller, ſo wie auch ſeine Abart der Pralltriller. Der letztere läßt ſich, hauptſächlich bey energiſchen Stellen, trefflich anwenden, und wie der erſte zur Entfaltung jedes Seelenzuſtandes dienen könne, ſo wie ſein Weſen, iſt oben von S. 125 an genau entwickelt worden. Bey längeren Fermaten beſonders Cadenzen pflegt man ſtatt des einfachen Nachſchlages noch einer ausführlicheren Entwicklung ſich zu bedienen, um jenem im ganzen Tonſtück ſowie in der Cadenz entwickelten Charakter eine eindringendere Beſtätigung zu verleihen. Davon ſind Fig. 1 T. 30 einige Formen angegeben. Aus dieſen wird der Schüler entnehmen, wie das noch einmal mit größter Kraft aufgeregte Gemüth ſich in dieſen Formen ergießt. Die Bildung dieſer Figur, ſo wie ihr Vortrag unterliegt daher denſelben Geſetzen, die bey allen dieſen Tonformen Statt

finden. Der Jubel ſchwingt ſich begeiſtert und raſch in die Höhe a); die bittere Klage hält ſich mehr in der ſchauerlichen Tiefe auf, und wo der Drang des Schmerzens die hohen Töne anſchlägt, ſinkt das gepreßte Gemüth bald wieder herab b); ſüße Seelenruhe mag ſich gern in den Mitteltönen bewegen mit mäßigem Auf- oder Abſchwingen c); Würde und edle Kraft ſich meiſtens der tieferen und Mitteltöne beſonders punktirter Figuren bedienen, und nur hie und da ſich in den höheren Regionen aufhalten, die untern Klänge mit den obern in voller Spannung des Gemüthes verbindend d) u. ſ. w., was ja Alles dem Schüler ganz deutlich ſeyn muß, indem alle Seelenzuſtände und die Art ihrer Entfaltung durch Rythmus, Harmonie und Melodie ſo ausführlich und umfaſſend erörtert worden ſind. — Einer gleich warmen Anregung verdankt auch das ſogenannte Durchziehen und das tempo rubato — entwendetes Zeitmaaß — ſeinen Urſprung. Das Erſte — ein unmerkliches Auf- und Abgleiten von einem Intervall zum andern, die in einem ſanften Emporheben oder Senken verbunden werden, S. Fig. 2, von den Violiniſten mit einem unvermerkten Hinauf- oder Herabrutſchen des Fingers ausgeführt — drückt viele Innigkeit, tiefe Rührung, Beklommenſeyn aus, beſonders, wenn die Intervalle weiter auseinander liegen, wie Fig. 3. Nur muß man dieſe Manier ſelten gebrauchen, und mit vieler Delikateſſe ausführen, damit kein Heulen entſteht, wie man es oft bey den Violiniſten hört, wovon manche unaufhörlich hinauf und hinunterrutſchen, was denn doch zuletzt unausſteblich wird. Außerdem läßt ſich dieſe Verzierung auch recht gut bey Fermaten von dem oben beſtimmten Charakter ſtatt einer längeren Ausführung benutzen. Spricht dieſe Form mehr dem Ausdrucke des Weichen zu, ſo entfaltet ſich im tempo rubato eine mächtigere Bewegung des Gemüthes. Die Feſſeln der Taktbeengung überſchreitend, entwendet der Vortragende entweder von den vorhergegangenen oder folgenden Tonformen mehr oder weniger von ihrer beſtimmten Zeiterfüllung, was er nothwendiger Weiſe durch ſpäteres Verzögern oder Verſchnellen des Tempo wieder einzubringen weiß. So ſchauen wir das Gemüth in lebhafteſter Bewegung, im raſch vorſchreitenden Aufſchwunge oder im verweilenden Zurückſinken — und das ſind die beyden Formen, in welchen dieſe wirkungsvolle, aber ſelten und mit vieler Unterſcheidung nur bey den wichtigeren Stellen anzubringende Figur erſcheint. Wir nehmen zur Belehrung das kleine Beyſpiel Fig. 3 T. 26. Der einfache Geſang ſpricht ſanfte Trauer, Sehnſucht aus. Bey der erſten Veränderung im 3ten und 4ten T. ergießt ſich

das Gemüth ſchon wärmer. Noch mehr ſteigt dieſer innere Drang im 5ten T., und da könnte man das tempo rubato recht gut anbringen: einmal, indem man etwas eilend, ohne das gis im *vollen* Zeitwerthe ausgehalten zu haben, mit dem erſten und ſo auch mit dem zweyten e eher einfiele, jede Note feſt anſchlagend, und d h u. c dann um ſo viel langſamer vortrüge, als es nothwendig iſt, damit das Gleichgewicht im Takte herzuſtellen, wobey auch der Ton ſich verlieren würde. Oder könnte man nach dem gis etwas länger warten, dann erſt mit den beyden e einfallen, und hierauf das d h c ſo ſchnell geben, als es zur Gleichſtellung des Tempo erforderlich iſt. Am meiſten wirkt dieſe Manier, wenn die Begleitung im feſten Takt ſich bewegt, wogegen dann dieſes freye Geſtalten als vorzüglicher Drang des ſtark bewegten Innern hervortritt. Man kann es auch mehrere Täkte fortſetzen. S. Fig. 4. Doch ſey man ſorgſam, daß man bey der Benutzung dieſer Vortragsweiſe nicht gegen die Harmonie ſich verſtoße. Ueberhaupt möchte der Verf. einem jeden Lehrer rathen, wenn er etwas Tüchtiges aus ſeinem Schüler ziehen will, einen Künſtler, der unbeengt ſich ausſprechen und dazu jede Form ſoll benutzen können, daß er ihn Harmonielehre ſtudiren laſſe. Deswegen iſt dieſe auch im 2ten Band abgehandelt. Noch beſſer, wenn der Schüler auch komponiren kann. Dadurch erlangt er nähere Einſicht in das Weſen der Muſik und der Tonſtücke, ſein Geiſt und Gemüth wird geſtärkt, die Phantaſie bereichert und gekräftiget, und ſeine Sprache erhält dadurch Beſtimmtheit, Wahrheit, überhaupt jede Tugend. Dann wird er erſt das *reiche* Geſtalten in ſeine Gewalt bekommen. Was die Rythmik und das verſchiedene Tempo, was jedes Tonverhältniß und der ganze Reichthum der Harmonieen, jede Form der Tonbildung, jede Manier und Paſſage, was ihm die nähere Einſicht in die geiſtige und gemüthliche Entfaltung ſowie den Antheil der Phantaſie in ſeinem darzuſtellenden Werke, was ihm ſeine tiefe Kenntniß vom Weſen der Kunſt und den Erforderniſſen zu einem *ſchönen* Vortrag darbietet, alle Vortheile der Accentuation und Artikulation wird er zu benutzen wiſſen, um *hier* mit höchſter Wahrheit *einfach*, *dort* in *reicher* Geſtaltung ſich auszuſprechen. Und dieſe letztere wird nicht äußeres Spiel, ſie wird der höchſte Erguß des Gemüthes ſeyn, die Verdeutlichung eines herrlichen Seelenlebens, trefflicher Grundkräfte, die hier verbunden wirken, und welchen alle Tonformen dienen, um aus voller Quelle entſtrömen zu laſſen, was Heiliges, Großes, Edles und Schönes im erhobenen Innern thront. So einen ſich alſo in dieſer Lehre und ihrer gehörigen Anwendung

alle früheren. Sie erhebt den Vortragenden zum unbedingten gewaltigen Herrſcher über jedes Tonelement. Und ſo wie der Menſch überhaupt dann die höchſte Stufe erſtiegen hat, wenn ſeinem freyen Handeln das gebietende Geſetz nicht mehr entgegen tritt: ſo iſt es auch hier, wo der Vortragende dann den höchſten Punkt errang, wenn er, die Nothwendigkeit in jeder Geſtaltungsform erkennend und ehrend, mit unbeſchränktem Geiſtesflug ſchafft, und in ſeiner Darſtellung die trefflichſten Lebensbilder entfaltet, folgend allein dem mächtigen Drange des ſchönen Gemüthes. So durchdringen ſich Freyheit und Nothwendigkeit; ſo erſchwingt ſich der Künſtler über jede außerdem beengende Form als unbeſchränkter Gebieter; ſo lebt er das reine ſchöne Gefühlsleben, in welches ſich zuletzt Alles auflöſen muß, was, über jede andere Vorſchrift erhoben, in dem freyen Trieb zum Höheren, Göttlichen, der befruchtenden Quelle jedes ſchönen Leiſtens, ſich verklärt.

Anhang.

Nebſt dem bereits Erörterten kommen in der Muſik manche Ausdrücke und Bezeichnungen vor, die man noch kennen muß. So pflegt man, ſtatt mehrere aufeinander folgende ſchnellere Noten zu ſchreiben, dieß abzukürzen, indem man dafür eine längere hinſetzt, und dieſelbe mit dem Zeichen jener Notenart bezeichnet, in welcher die mehreren Noten ausgeführt werden ſollen. Man hat z. B. 4 Acht- oder Sechzehntheile anzugeben, da nimmt man alſo im erſten Falle eine halbe Note, und gibt dieſer, unten oder oben, einen Querſtrich, — das Zeichen der Achttheils-Noten — der alſo andeutet, daß, ſtatt dieſe halbe Note auszuhalten, ſie in ſo vielen Achttheils-Noten zerſetzt erſcheinen ſoll, als in ihr enthalten ſind, ſomit in vier. Im 2ten Falle nimmt man eine Viertheilsnote, und gibt ihr 2 Querſtriche — der Ausführende ſoll alſo keine Viertheilsnote, ſondern die in ihr enthaltenen Sechzehntheile, d. i. vier in dem gehörigen Zeitmaaße vortragen. Vergl. Fig. 5 mit 6, 7 m. 8, 9 m. 10, 11 m. 12. Will man eine Figur, hie und da auf dieſelbe Weiſe, länger fortgeſetzt haben, ſo ſchreibt man einfache — bey Achttheilen — oder doppelte, dreyfache Striche — bey Sechzehn- oder 32theilen — und über dieſelben simile oder seque. S. Fig. 13. Ja die bloßen Striche ſchon zeigen

die Fortſetzung an. S. Fig. 14. Will man eine Stelle um eine Oktave höher oder tiefer ausgeführt haben, ſo ſchreibt man über die Noten oder unter dieſe Octava oder die Zahl 8, und bezeichnet durch einen Strich oder fortlaufende Punkte, wie lange dieſes währen ſoll. Dann ſetzt man gewöhnlich loco, d. h., ſtatt die vorhergehenden Noten, wie ſie geſchrieben ſind, vorzutragen, thue man dieſes um 8 Töne höher oder tiefer. Vergl. Fig. 15 u. 16. Doch kann man ſich nicht immer auf dieſe Art der Bezeichnung verlaſſen, indem nicht ſelten die unter die Noten geſetzte Zahl 8 mit fortlaufendem Striche das Vortragen der Stelle um eine Oktave höher anzeigt, was man aus dem ganzen Zuſammenhange entnehmen muß. Hie und da geben es aber die Tonſetzer an durch 8va sopra und bassa — obere und tiefe Oktav. Zwey neben einander geſetzte gerade herablaufende Striche, ſowie das Zeichen Fig. 17 deuten einen Schluß des ganzen Tonſtückes, oder eines Theiles deſſelben an. Werden kleinere Querſtriche angehängt, ſo zeigen dieſe an, daß — wie ſchon oben geſagt ward — eine Wiederholung Statt finden ſoll, und zwar jenes Theiles, wohin zu dieſe Striche gewendet ſind; in dem Falle, wie Fig. 17, des vorhergehenden und folgenden. Man bringt auch dieſes Zeichen, wie es ſchon oben vorkam, in der Mitte an, um einen oder mehrere Täkte zu wiederholen, umklammert hie und da die ganze Stelle mit einem Strich, und ſetzt wohl auch bis — zweymal — bey. Da ferner der Tonſetzer oft bey der Wiederholung eines Theiles, und der Ueberleitung zu einem andern eine verſchiedene Art der Ausführung angibt, welche im erſten Falle auf das Vorige, im zweyten auf das Folgende führen ſoll, ſo bedient man ſich hiezu der Fig. 18 angegebenen Bezeichnung durch 1 und 2, mit Umklammerung der verſchieden einleitenden Stellen. Die erſte Stelle nimmt man bey der Wiederholung, überſpringt ſie nach dieſer, und ſchreitet ſogleich zu Nro. 2; was auch geſchieht, wenn der erſte Theil nicht wiederholt wird. Statt der Zahlen ſetzt man auch prima volta — erſte Wiederholung — und seconda — zweyte, oder 1re fois, 2de fois — zum erſten, zum zweytenmal. Soll von irgend einer Stelle wieder angefangen werden, ſo ſetzt man das Fig. 19 angeführte Zeichen, daher der Rückweiſer genannt, und fügt das da Capo — von vorne an — bey. Dadurch iſt angezeigt, daß von dem Zeichen an — ſonach die zwey g ausſchließend — die Wiederholung geſchehen ſoll. Statt dieſem ſetzt man auch oft irgend ein anderes Zeichen, z. B. wie Fig. 20, und ſchreibt darunter da Capo dal segno, — d. c.

d. s. — vorne beym Zeichen anfangend. Da muß man denn dergleichen Zeichen und ihren Platz während des Ausführens, oder noch beſſer vorher, genau bemerken, damit keine Irrung oder Störung vorfällt. Soll bey einer Stelle geſchloſſen werden, ſo ſetzt man fine — Ende — bey. Daher oft die Anzeige: da Capo dal segno al fine — vorne beym Zeichen anfangend, und bis dorthin fortfahrend, wo das Ende durch fine bezeichnet iſt. Will man irgend ein Stück, z. B. den Menuett nach dem Trio wiederholen laſſen, ſo ſchreibt man alſo M. d. c., oder Min. si replica — M. s. rep. — si piace, man ſpiele den Menuett wieder, wenn es beliebt; und ſollen die einzelnen Theile, der angegebenen Wiederholungszeichen ohngeachtet, nicht wiederholt werden, ſo ſetzet man bey senza repetitione — senza replica, sans replique, sans reprise. Will man ein Stück oder einen Theil mehrmalen wiederholt haben, ſo zeigt man es durch bis, due volte, zweymal, tre volte, dreymal, an. Soll man ein Stück, oder einen Theil deſſelben nicht mitſpielen, ſo ſteht das tace, si tace, tacet — man ſchweige. Um ferner den Vortragenden am Ende einer Zeile mit der folgenden Note bald bekannt zu machen, und dadurch mögliche Unterbrechung zu verhindern, ſetzt man am Ende das Fig. 21 angegebene Zeichen, Custos — Verwahrer — genannt, und zwar jederzeit auf jene Zeile, auf welcher die im Anfange der nächſten Zeile folgende Note ſteht. Damit ferner der Ausführende nach dem Schluß eines Stückes raſch mit dem folgenden einfalle, ſchreibt man hin attacca subito, seque subito, greife ſchnell an, laß es ſchnell folgen; und damit das Blatt ſchnell umgewendet wird, volti, verte subito, auch mit v. s. bezeichnet. Um vielerley Striche zu vermeiden, ja, weil oft eine ſtrenge Eintheilung nicht möglich iſt, ſchreibt man blos die Figur hin, und auf oder unter dieſelbe die Anzahl der Noten, deren Eintheilung man dem Vortragenden überläßt. S. Fig. 22. Oft iſt aber auch der Takt ganz ausgefüllt, und doch ſtehen viele kleine Nötchen da, welche man geſchickt, und nach dem Geiſt des Tonſetzers einſchalten muß. S. Fig. 23, wo dieſe Figur im kräftigen Hinſchwunge ausgeführt eine treffliche Wirkung macht, und eine ſchöne Form der Ausſchmückung ähnlicher Stellen darbietet, was auch in aufſteigender Form ſich recht gut anwenden läßt. Auch ſind noch folgende Ausdrücke zu bemerken: poi hernach, Coda das Schlußſtück, Nachſatz, Anhang, z. B. da Capo dal Segno al Fine poi seque Coda: beym Zeichen angefangen, bis zu der Stelle, wo Fine ſteht, fortgeſpielt, und hernach den Schlußſatz folgen laſſen. Solo, soli allein — die Au-

führung von einer oder einigen einzelnen Stimmen — tutti, allgemeiner Vortrag. Coro, der ganze Chor; unisono, alle im Einklange; a due, a tre, a quattro, zu 2, 3, 4 einzelnen Stimmen; ripieno, Ausfüllung, bedeutet ſowohl die begleitenden Stimmen oder Inſtrumente bey einem Sologeſang oder Konzert, z. B. Alto ripieno die Altſtimme, welche nur die Tutti ausführt, als auch die Füllſtimmen überhaupt, z. B. die 2te, 3te, 4te geſchriebene Stimme der Violin Prim, in welcher nur die mit Kraft auszuführenden Stellen ſtehen, während man die Hauptſtimmen — oft mit obligato gebunden, nothwendig bezeichnet — die wichtigeren Stellen allein vortragen läßt. Statt des oben angezeigten stringendo ſchreibt man auch plus vite, serré, presse, mehr oder ſehr geſchwind, drängend; ſtatt l'istesso tempo, medesimo; ſtatt a tempo, a misura, a la mesure; ſtatt mzf. semiforte. Einen gleichen Vortrag zeigt man durch egalement, einen ſchweren durch stentando, einen gebundenen, gehaltenen, getragenen durch legato, sostenuto, appoggiato, einen mit kurzen abgeſetzten Noten durch secco, sec. — trocken — oder puntato, den, wo die längeren zwiſchen kürzeren befindlichen Noten, ſ. Fig. 24, feſter herausgehoben werden ſollen, durch alla zoppa — hinkend — einen ausdrucksvollen durch con espressione, espressivo, einen fleißigen genauen durch con diligenza, con precisione, den mit beſonderer Unterſcheidung, Beſcheidenheit beym Begleiten, geſchmackvollem Auffaſſen des Ganzen und der einzelnen Stellen con discrezione, ein unſchuldsvolles, einfach inniges Ausführen mit Pastorale — hirtenmäßig — Siciliano — nach Art der in Sicilien gebräuchlichen Geſänge. Verſchiedene Arten der Darſtellung bezeichnet man: mit mormorando, ſäuſelnd, ſanft rauſchend, recitando, ſprechend, scemando, deficiendo, abnehmend, wie dim., susurrando, ſäuſelnd, vibrato, ſchwirrend, die Saiten in raſchen Schwung ſetzend, con strepito, mit lärmender ſtark erregender Ausführung. Soll irgend ein Satz z. B. der Theil eines Menuetts, oder eines Trio verkehrt vom Ende zum Anfang hin geſpielt werden, ſo wird dieß durch die Ausdrücke riverso, riverscio, rivoltato oder al rovescio, verkehrt, umgekehrt, angezeigt. Auch die Bezeichnung der Theile in manchen Stücken, z. B. in den Rondos mit Maggiore, majeur, oder Minore, mineur muß beachtet werden. Jene deutet gewöhnlich eine Ausführung im erhobenen Charakter an, wozu man ſich ſonach der harten Tonart bedient; dieſe eine im weicheren geſenkteren, wozu man meiſtens die Molltonart anwendet, wodurch ſonach die Art des Vortrages im Ganzen ſchon beſtimmt iſt.

Die übrigen Ausdrücke und Bezeichnungen z. B. der Stücke mit Ouverture — ein Eröffnungsſtück — Introduzione — Einleitung — Finale — das Schlußſtück — Rondo, Serenade, Sonate u. ſ. w. ſind theils bekannt, theils kann man ſie in jedem muſik. Wörterbuch, z. B. jenem von Koch erklärt finden; und was für jede beſondere Anleitung wichtig war, iſt dort eingeſchaltet und erörtert zu finden.

Beſondere muſikaliſche Anleitung.

Anweiſung zum Geſangunterricht überhaupt.

Sich unausgeſetzt erziehen, und, ſo viel es nur immer die eigenen Verhältniſſe erlauben, zur Erziehung Anderer mitwirken, dieſe befördern, iſt die Pflicht eines jeden Menſchen. So nur bildet und erhebt ſich das Individuum, ſo die Gattung. Das kann aber nur geſchehen, wenn immer edlere ſchönere Anſchauungen und Gefühle im Gemüth des Einzelnen ſich erbauen, von hier ſich auf ſeine Umgebung und ſo immer weiter verbreiten, das Gemeine verdrängend, Alles in einer höheren Richtung verbindend. Wie dieß durch die Kunſt und jene in ihren Werken vorgeführten ſchönen Lebensbilder, wie es beſonders in der Muſik, und unter welchen Bedingungen hier dieß geſchehen könne, iſt bereits ſattſam erörtert. Damit aber dieſer heilige Zweck veredelnder Befruchtung der Menſchheit allgemein, und durch kein Verhältniß beſchränkt, erreicht werden möge, darum hat der gütige Schöpfer Allen die Stimme verliehen — unglückliche Ausnahme gehört nicht hieher — nicht blos, um durch Worte ſich ausdrücken, gewiß hauptſächlich, um jede durch Worte allein nicht zu verkündende Regung des Innern ſomit gerade das Geheimſte, Heiligſte, Höchſte ausſprechen zu können.

Wenn es nun Pflicht iſt, jede von der Natur erhaltene ſchöne Anlage auszubilden, und in der gemeinſamen harmoniſchen Cultur aller das Weſen der Humanitätsbildung beſteht: ſo ergibt ſich auch daraus für jedes Individuum die Verbindlichkeit, den Geſang, ſo viel es ſich thun läßt, zu pflegen, ſomit auch jene für Aeltern, Lehrer, die einſchlägigen Staatsbehörden, die ſchon beym Kinde

vernehmliche Mahnung der Natur beachtend, auf die *allgmeine* Pflege des Geſanges zu ſehen, deren Vortheile, allgemein bekannt und in ſo vielen Schriften trefflich entwickelt, eine kurze Erwähnung im Eingange der unten noch folgenden Anweiſung zum Geſangunterrichte in den Schulen fanden,

Entweder erlauben nun die guten Anlagen eines Individuums ſo wie deſſen übrige Verhältniſſe die *höhere kunſtgemäße* Ausbildung, oder nicht. Im erſten Falle bediene man ſich dieſer, im zweyten der folgenden Anleitung. So wird der Anforderung der Natur und der daher entſpringenden Pflicht, ſo den beſondern Verhältniſſen ein Genüge geleiſtet.

Die *künſtleriſche* Ausbildung ſetzt mit der nothwendigen geiſtigen Geſtaltungskraft des äußern Stoffes, dem ſie ja die ſchönen Anſchauungen einprägt, unbedingte Herrſchaft über denſelben voraus. Der Sänger muß alſo *Herr ſeiner Stimme* ſeyn. Das wird er nur durch allſeitige Ausbildung derſelben. Dieſe iſt daher das Erſte und das Wichtigſte, was beym Geſangunterricht zu beſorgen iſt. Sie erſtreckt ſich *hier* auf die Klangreinheit, ſ. S. 71, Reinheit in Hinſicht auf Höhe und Tiefe, und die damit verbundene Feſtigkeit und Beſtimmtheit, möglichſte Fülle, und die dabey zu beachtende Gleichheit, Biegſamkeit und Weichheit mit der zu verbindenden Kraft des Beherrſchens, eindringende Annehmlichkeit, dann Umfang und Fertigkeit. Die Art und Gränze dieſer Ausbildung iſt durch die eigene Beſchaffenheit und Stimmanlage des Individuums, ſo wie die letzte wieder zum Theil durch das Geſchlecht beſtimmt. So gibt die lückenloſe Natur überhaupt 3 Arten der Stimme, eine hohe, tiefe und mittlere. Allein bey dem weiblichen Geſchlechte, und den mit dieſem übereinkommenden Knaben, ſind dieſe um eine ganze Octave höher, wodurch nothwendiger Weiſe ſich ein ganz anderer Charakter ergibt, inſofern die Höhe im Ganzen angenehmer, lieblicher, die Tiefe voller, ernſter behandelt werden muß. Die hohe Stimme beym weiblichen Geſchlechte und den Knaben pflegt man sopran — die höchſte Stimme — oder discant, die mittlere mezzo sopran — halb Sopran — die tiefe mit dem gleichbedeutenden Worte alt zu nennen; eben ſo die tiefe beym männlichen Baſs — die untere — die mittlere Baritono, die oberſte Tenor. Der gewöhnliche Umfang des Baſſes iſt vom F bis zu $\underline{e}$ $\underline{es}$ oder $\underline{f}$, ſ. Fig. 25 Tab. 30, was aber, wenn das untere gehörig voll ſeyn ſoll, ſelten gut herauskömmt. Man darf ſchon zufrieden ſeyn, wenn nur das G voll iſt, und das $\underline{es}$ oder $\underline{e}$ auch ſchwach erſcheint. Der Baritono beginnt gewöhnlich

vom B oder H, ſeltener vom A, und geht gut bis ins f auch g, ſ. Fig. 26. Der Tenor zieht ſich in der Regel vom c oder d bis zum a oder b, auch hie und da c, wiewohl ſelten gut. S. Fig. 27. Es hängt hier gar viel vom Klima, der Lebensweiſe und andern Verhältniſſen der Länder und Orte ab. Der Alt geht vom f oder dem g bis zu es, e oder f, ſ. Fig. 28. das Letzte aber nicht leicht, wohl aber der mezzo sopran, der vom g ſich bis zu f auch g erſtreckt, ſ. Fig. 29; während der Sopran vom c, b oder a bis zu c, d oder auch nur b ſich ausdehnt, wie Fig. 30. Es gibt aber auch Sopranſtimmen, die noch höher bis in das e f ſogar g gehen, und auch in der Tiefe noch bis zu g, ſo daß ſie drey volle Oktaven einnehmen. Das ſind aber Seltenheiten, und man kann allerdings zufrieden ſeyn, wenn eine Stimme nur 2 gute Octaven hat. Darunter verſteht der Verf. ſolche Töne, welche die gehörige klangreiche Fülle haben, nicht durch Anſtrengung und Drucken der Organe erzwungen, ſondern im freyen Luftſtrome gebildet werden, die alſo dem Sänger ganz zu Gebot ſtehen. Ja, wenn eine Stimme im Umfange noch beſchränkter ſeyn ſollte, ſind nur die Klänge derſelben rein, voll, beſonders anſprechend, ſo verdient eine ſolche Anlage jede Pflege. Auch Altſtimmen trifft man an, die bis zu e ſogar d gehen, und zwar dieſe ſo wie die übrigen tiefen Töne mit vorzüglicher Fülle haben, dieſe nennt man Contraalt. Eben ſo findet man auch Baßſtimmen, welche leicht bis ins E, Es, ſogar C, H gehen, und alle tiefen Töne mit ungezwungener Stärke und anſprechender Ründe geben. Dafür fallen ihnen in der Regel die obern Töne, oft ſchon von g, a an, beſchwerlich. Manche verbinden wohl auch dieſe Tiefe mit vieler Biegſamkeit und Weichheit in der Höhe. Das ſind aber ſeltene Erſcheinungen. Eben ſo findet man Tenoriſten, welche das g oder gar a mit ſonorer Fülle feſt ſingen können, ſelten. Zwiſchen den gegebenen Gränzen liegen nun noch ſehr viele Stimmenarten in der Mitte, wovon jede wieder nach ihrer eigenen Natur zu behandeln iſt. Und in dem richtigen Auffinden der eigenen Stimmenanlagen, und der gehörigen Ausbildung liegt die größte techniſche Kunſt des Lehrers, welche, nebſt vorausgegangener vieler Uebung, häufiger Erfahrung und dadurch errungener Enttäuſchung, die geſpannteſte Aufmerkſamkeit, unermüdete Geduld, und einen ſeltenen ſcharfen Blick vorausſetzt. Dabey muß dann der Schüler noch den größten Fleiß und die ſorgſamſte Achtſamkeit auf alles vom Lehrer Erinnerte verwenden; denn

ſonſt iſt das Gelingen unmöglich. Doch übertreibe man dieß auch nicht, am wenigſten im Anfange. So wie in der Natur Alles, was lange dauern ſoll, wie es uns die Eiche lehrt, langſam wächſt, ſo iſt es auch hier. Die Organe erhalten hier eine neue Richtung, Uebung, eine neue Weiſe des Zuſammenwirkens, und das muß mit vieler Klugheit und Schonung geſchehen. Es handelt ſich nicht um die Müdigkeit eines Armes wie beym Geiger, der wieder ausruhen mag, es handelt ſich um die Beförderung oder Zerſtörung eines Menſchenlebens. Darum ſollten Lehrer und Aeltern vorſichtig ſeyn, und die Letzteren nur den beſten Lehrer wählen, der beſonders Muth genug hat, ſich ihrer Eitelkeit entgegenzuſtellen. Darum bemeſſe man die Dauer der Uebung genau nach der körperlichen Beſchaffenheit und der Art jener. Bey ſchwachen Perſonen ſind 10 Minuten genug, beſonders wenn man den Ton einfach halten und ausziehen, oder ganz langſame Sätze und Noten üben läßt. Bey Kindern — und es iſt gut, wenn man ſchon im 7ten, 8ten Jahre anfängt — beſchränkt man die Zeit noch mehr, läßt eine längere oder kürzere Pauſe eintreten, die man mit Spielen auf dem Fortepiano, oder mit anderer paſſender Erklärung z. B. über das Stück, die Art ſeiner techniſchen Ausführung, was dabey zu beachten ſey u. ſ. w. ausfüllen kann, läßt dann, ehe die Uebung wieder beginnt, den Schüler oder die Schülerin ſprechen, um zu ſehen, ob Heiſerkeit vorfindlich iſt, und iſt dieß, ſo ſetzt man noch länger oder gar aus. Deswegen iſt es ſehr gut, wenn entweder noch Einige mit unterrichtet werden, oder man dieſe Zeit benutzt, um das für das Nachüben, ſich Begleiten, die Ausbildung des Gehörs ſehr vortheilhafte Fortepiano Spiel zu üben. Auch kann man ja hier ſehr gut das gewandte Leſen und Treffen der Noten erlernen, ohne es durch die außerdem nothwendige ſo häufige Anſtrengung der Bruſt beym Singen, ſonach um einen theuren Preis, erkaufen zu müßen. Dieſelbe ernſte ſorgſame Rückſicht hat nun auch der Schüler bey ſeinen Privatübungen zu pflegen; und der Lehrer hat ihn ſtets darauf aufmerkſam zu machen, daß er den Eifer, beſonders im Anfange, nicht zu ſehr übertreibe. Da ferner der Schüler mit dem begleitenden Inſtrumente gewöhnlich wetteifert, ſo iſt es ſehr gut, wenn man ein ſolches wählt, das einen feſten ſtarken Ton hat, dieſen anhält und herauswirft, wodurch ſchon an und für ſich der beliebten Guitarre, als einem Begleitungsinſtrument bey G e ſ a n g ü b u n g das Urtheil geſprochen iſt. Ferner darf man ſich nicht üben, oder überhaupt ſingen, wenn man noch nicht gehörig verdaut hat, — daher das Singen Morgens ſehr gut iſt, gefehlt nach dem Tiſch, beſſer Abends — wenn man

erhitzt iſt, überhaupt in Aufwallung ſich befindet, oder gar Lunge, Bruſt, Hals, oder die zum Singen nothwendigen Kopfwerkzeuge durch ein Uebelbefinden angegriffen ſind. Ueberhaupt gehört zum Singen eine ordentliche Lebensweiſe, Vermeidung des vielen Tanzens, Fechtens, vielen Sitzens — daher auch ſtets ſtehend geſungen werden ſollte — beſonders des häufigen ſtarken Bückens z. B. beym Nähen, vielen Tabakrauchens, oder unnützen Schnupfens, ſolcher Speiſen und Getränke, die erhitzen, zum Huſten reitzen, trocknen, und ſo der Stimme ſchädlich ſind, z. B. junger Weine, ſchlechten Punſches, ſehr fetter, ſtark gewürzter und zu ſaurer Speiſen; denn einige Schärfe iſt gut, weil ſie den Schleim ablöſet *).

Sehr wichtig iſt die Beachtung der Mutationsperiode, d. i. jener, wo der Schüler zur Mannbarkeit übergeht, was bey Mädchen vom 13 — 15ten, bey Knaben vom 14 — 16ten Jahre, oder wohl noch früher, ſelten ſpäter zu geſchehen pflegt. (Doch kannte der Verf. einen jungen Mann von 20 Jahren, der noch Sopran ſang.) Beym weiblichen Geſchlechte iſt dieſe Veränderung der ganzen Natur in geiſtiger und phyſiſcher Hinſicht nicht ſo auffallend, und der Durchgang ſo hart, als beym männlichen, bey welchem die Stimme auch um eine ganze Oktave fällt. In der Regel wird die Stimme heiſer, unbändig, verſagt beſonders die Höhe und auch wohl die Tiefe. So wie die Stimme, ſo iſt oft der durch dieſen krankhaften Zuſtand leidende Geiſt. Der Schüler iſt verdroſſen, beklommen, unruhig, leicht widerſpenſtig u. ſ. w. Liebevolle Schonung und Ermunterung, verbunden mit Klugheit in der Behandlung muß da eintreten. Es kann ſich auch weniger um das weiter Kommen, als um *Erhalten* des früher Errungenen handeln. Wäre das Letzte nicht nothwendig, wäre es nicht ſehr vortheilhaft, den Schüler nie ganz auſſer Uebung kommen laſſen, ſo wäre es das Beſte, wenn derſelbe ganz ausſetzte. Und hat Jemand keinen *guten* Lehrer zur Seite, ſo iſt es am gerathenſten, dieß zu thun; da wird denn doch wenigſtens nichts verdorben. Auch ſchadet dieß ja nichts.

---

*) Der Verf. kannte eine tre. Sängerin, welche einige Zeit vor dem Singen etwas aber nicht zu ſcharfes ſaures Kraut aß, dadurch ihre Bruſt vom Schleime reinigte, und dann ſehr gut ſang. Auch iſt es ſehr gut, einige Zeit *vor* dem Auftreten durch Scala-Singen die Organe in guten Zuſtand zu ſetzen, was freilich mäßig zu geſchehen hat. Manche bedienen ſich eines ungeſottenen Eies, das ſie ausſchlürfen, Andere eines Dekoktes — einer Art von Thee — von der Waizen-Kleye, beſonders, wenn ſich Heiſerkeit vorfindet. Doch verzärtele man ſich auch nicht.

Denn früher wurde ja ſchon die ganze künftige Bildung, die wahrſcheinliche künftige Stimmenart berückſichtiget; indem die ſich mehr in die Höhe ziehenden Stimmen, beſonders wenn die obern Töne leicht und klangvoll herauskommen, bey Mädchen den künftigen Sopran, bey Knaben den Tenor; die leichter in die Tiefe gehenden Alt oder Baß erwarten laſſen. Sonach ward ſchon in der vorhergehenden Zeit das da eben am beſten und ſpielend zu Erringende gewonnen, die Annehmlichkeit der Stimme, — der Lehrer hat ja nicht auf Kraft und Fülle zu ſehen, die bringt die ſpätere Periode, und wird jene zu bald gepflogen, ſo werden die Schüler mit der Zeit Schreier — die Weichheit — die kann er itzt bey den ſo bildſamen Organen durch mildes Behandeln und Ausziehen des Tones erringen, wozu erſt die ſpätere Zeit die Kraft geſellen ſoll, — das Klangvolle, Metall-Silberartige, was beſonders die hohen Töne erhalten müßen, wenn ſie die ihnen zukommende ſchöne Wirkung erzeugen ſollen — die Leichtigkeit der Anſprache und der Uebergänge — das kann ja hier der Lehrer am erſten und ſo vielleicht für die ganze Folge gewinnen, denn es ſtört ihn ja keine Kluft, die Natur unterſtützt ihn in ſeinem klugen Vorausbilden — beſonders die Fertigkeit im Treffen der Noten ſowohl als dem Herausbringen der ſchnellſten Figuren; denn die jungen Schüler, zur geiſtigen Geſtaltung noch nicht reif genug, ſetzen ihren Stolz darein, recht viele und ſchwere Stücke ſingen zu können. Gut, das benutzt der Lehrer, ſteigert ſie unvermerkt mit ſchwereren; beachtet, daß ſie ſich das Sudeln nicht angewöhnen; läßt ſie für ſich Paſſagen, z. B. die auf den Tabellen 12 — 16 angegebenen, mit ſteter Berückſichtigung des dort Erörterten, wenn auch auswendig ſingen, beſonders den Triller üben; verſpricht ihnen wohl kleine Belohnungen, Mitnehmen auf Spaziergänge, Empfehlung bey Aeltern und Anverwandten u. ſ. w. treibt ſo im ſcheinbaren Spiele den größten Ernſt, ſammelt ihnen das in techniſcher Hinſicht für die Folge Wichtigſte, und dieß itzt, wo es am leichteſten, und wie es ſpäter nicht mehr zu erringen iſt, wo die reifende Geiſtes- und Gemüthskraft einen würdigen Kreis des Erguſſes verlangt, ſich nicht mehr ſo unverwandt dem Techniſchen hingeben mag, was wohl auch die ſteiferen Organe mehr oder weniger verſagen. So wird alſo, ſo muß dieſe vorhergehende Periode zur techniſchen Vorbildung benutzt werden. Was kann nun die minder günſtige Mutationsperiode ſchaden? Der Lehrer beobachtet daher hier nur, was die Natur verſagt; und je mehr dieß geſchieht, deſto mehr beſchränkt er ſeine Uebungen, beſonders in der Höhe, ſo wie er überhaupt keinen

Ton mit Anſtrengung, ſondern nur den leicht ſich ergebenden, und dabey häufig mit halber Stimme ſingen läßt. Kann er aber in techniſcher Hinſicht nur wenig oder nichts gewinnen, vermag er dieß doch in Hinſicht der geiſtigen Vorbildung für die Folge. Höchſt wichtig nämlich für den ſeelenvollen Vortrag des Sängers iſt die Deklamation, wovon weiter unten gehandelt iſt. Nicht das Studium eines oder einiger Monate, jahrelanges fordert dieſe wichtige Kunſt. Die darüber erörterten Grundſätze nehme nun der Lehrer mit ihm durch. Da kann er denſelben durch neue Stücke immer intereſſanter bethätigen, ſeine Luſt neu erwecken, und ihn trefflich für den folgenden geiſtigen muſik. Vortrg vorbereiten, wenn er nun ſchon Gedichte oder andere Stücke von dem manchfaltigſten Charakter mit ihm durchgeht, und ſo ſeinem geiſtigen Blicke Schärfe, Gewandtheit und Leichtigkeit in jeder Art der gemüthlichen Anregung und geiſtigen Entfaltung verleiht. Wie ſich dann ſpäter die Natur wieder erhebt, ſo dehnt ſich ſein Unterricht im Muſikaliſchen aus, verbindend mit dem bereits früher Errungenen, das ſich nun — bey der zarten Schonung der Natur — für ſich wieder einſtellt, die Fülle und Kraft, größere Ausdehnung in Höhe und Tiefe, und in geiſtiger Hinſicht das Edle, Würdige, Seelenvolle, welches nun ein Hauptaugenmerk des Lehrers bey allen Uebungen mit ſeyn muß, das dann gleichſam für ſich den Uebergang zum künſtleriſchen Vortrag bildet. So wird jede Periode nach ihrem Charakter in dem wohlberechneten Stufengang Einer Bildungsweiſe, der Natur treu, benutzt, und der Schüler ſieht ſich unvermerkt auf einem Punkte, wo dem vollen Erguſſe ſeiner ſchönen Ideale kein Hinderniß entgegenſteht. Danach richte der Lehrer ſeinen Unterrichtsplan ein, ordne die folgenden Lehren, benutze die dargebotenen Mittel, und beachte das Angeführte, welches abſichtlich kurz, aber das Reſultat langer und vieler Erfahrung iſt. Nur noch auf die ſtets zu pflegende Stärkung der Stimme und der Stimmwerkzeuge will der Verf. hindeuten. Die Geſchichte, wie der Athlet Milon durch tägliches Tragen eines wachſenden Kalbes allmählig zum Träger des ausgewachſenen reifen Thieres erſtarkte, iſt bekannt, und für Lehrer und Schüler gleich unterrichtend: für den Erſten, in ſofern er ſeinen Uebungen unvermerkt mehr Dauer und Umfang des zu Uebenden gibt, ſo, daß der Schüler ohne alle Anſtrengung Höhe und Tiefe verbindet, die ſchnellſten Figuren, durch immer wachſende Geſchwindigkeit im Tempo, voll und präzis herauswirft, beſonders, wenn er die kurzen Abſätze zum Athmen und Anhalten der Luft immer mehr aus-

dehnt und verlängert, wodurch der Schüler große Stellen mit weniger aber ſparſam behandelter Luft und ganz leicht ausführet; für den Zweyten, damit er ſich täglich übe, keinen Schweiß ſcheue, nicht raſte, bis er das vom Lehrer Aufgegebene bis zur nächſten Stunde ganz in ſeiner Gewalt hat, und ſo für die wachſende Laſt die erſtarkte Kraft beſitzt. Durch kluge, unvermerkte, unausgeſetzte Uebung und Steigerung dieſer kann der Menſch Unglaubliches.

Unterſuchung der Stimme.

Jedes Individuum hat ſeine eigene Stimmanlage, ſowohl 1) in Hinſicht der zu erreichenden Höhe und Tiefe, als 2) der beſonderen Eigenſchaften derſelben an und für ſich, und 3) in Beziehung auf einen eigenen dabey ſich ausſprechenden gemüthlichen Charakter. Dadurch iſt nothwendiger Weiſe die Art der Bildung ſelbſt beſtimmt. In Bezug auf den erſten Punkt iſt es gut, ſo wie für die folgende Theorie der Stimmbildung nothwendig, jene Theile zu kennen, die mehr oder weniger zum Hervorbringen eines Sprech- beſonders Geſangtones dienen, und ſich von den beyderſeits durch das Stirnbein und den Oberkiefer-Knochen gebildeten Höhlen bis tief in die Bruſt forterſtrecken. Dieſe ſind: die Naſenhöhlen, Gaumen, Zunge, Zähne und Lippen, beſonders die Luftröhre. Dieſe beginnt ſchon oben in der Rachenhöhle, und verzweiget ſich nach unten durch unzähliche Aeſte tief in die Lungenſubſtanz. Sie beſteht, einer Gänſegurgel ähnlich, aus vielen ſehr beweglichen, und von oben nach unten ſich erweiternden Knorpelringen, und verbindet ſonach die zum Geſang mitwirkenden Kopftheile durch den Hals mit der Bruſt. Der oberſte Theil der Luftröhre iſt der mit ihr innigſt verbundene Kehlkopf. Dieſer nun, durch viele Muskeln ſo beweglich, leiſtet mit der ihm eigenen, durch einen beſondern Deckel verſchließbaren Stimmritze beym Geſang das Wichtigſte; indem die letztere ſich bey den hohen Tönen zuſammenzieht, und bey den tieferen ſich erweitert, und der Kehlkopf, vermitelſt der vielen Muskeln, ſich ausdehnen und zuſammenziehen, in die Höhe und Tiefe bewegen kann. Dadurch iſt man nun im Stande, jeden Ton ſowohl hauptſächlich durch die Naſe, — denn im Grunde wirken alle Theile mehr oder weniger zuſammen — als im Gaumen, — hier die ganz tiefen ausgenommen — eben ſo in der Kehle oder im Halſe, etwas tiefer unten, und ganz tief in

der Bruſt hervorzubringen. (Der Lehrer laſſe dieß den Schüler mehrmalen verſuchen, damit er in dieſem für die Verbindung der verſchiedenen Regiſter ſo wichtigen Punkte ganz deutlich wird.) Dadurch bekommen die verſchiedenen Töne eine eigene Modification, die man mit den Ausdrücken Naſen-Gaumen-Hals-Kehle- oder Guttural- und Bruſtton bey den tiefſten bezeichnet. Wenn nun beym Sprechen Gaumen, Lippe, Zunge, Zähne beſonders mitwirken, ſo werden dieſe beym Geſange — den Augenblick ausgenommen, wo ein Buchſtab oder eine Sylbe geſprochen wird — mehr auſſer Thätigkeit geſetzt, und, ſo viel möglich, ohne Bewegung gelaſſen. Da müßen nun hauptſächlich die andern Theile wirken. Nun darf aber auch die Naſe nur wenig in Anſpruch genommen werden; denn ſonſt entſteht der unerträgliche Naſenton: es bleiben alſo blos die Bruſt- und Kehlorgane übrig, die ſich bey den höheren Tönen mit den Kopftheilen verbinden. Daher die dreyfachen Arten der Töne, jene der Bruſt- Mittel- und Kopftöne, welche gleichſam wie auf einer Treppe liegen, deren Stufen vom Kopf ſich tief in die Bruſthöhle ziehen. Daher die doppelte Eintheilung der Stimme in Bruſt- oder Kopfſtimme. — Die Sonderung dieſer bezeichnet die Natur durch einen mehr oder weniger auffallenden Bruch, der dadurch bemerkbar iſt, daß die vorige gleiche Fülle mehr oder weniger plötzlich abnimmt, der Ton — beſonders bey dem männlichen Geſchlechte — ungern anſpricht, grell herausfährt, oder etwas Heiſeres, Mageres, Dünnes hat, gleichſam widerſpenſtig iſt, und ſich daher ſchwer halten und beherrſchen läßt. Den Ton, bey welchem dieß beſonders eintrifft, muß man nun mit allem Fleiß durch öfteres Verſuchen zu finden ſich bemühen. Und dieß iſt nicht ſchwer, wenn man von einem tieferen vollen Bruſtton anfängt, nach und nach in die Höhe geht, jeden Ton feſt anſchlagen, und ſo lange, als ohne alle Anſtrengung möglich, aushalten läßt, wobey ſich der Unterſchied zwiſchen den vollen Bruſt- Mittel- und den in der Regel magern oder grellen ſogenannten Kopftönen d. i. jenen deutlich herauswirft, welche theils als hohe Mitteltöne mit den dem Kopfe näher liegenden Theilen, theils mit den Kopftheilen ſelbſt gebildet werden. Doch laſſe man ſich auch nicht ſobald hier irre leiten; denn jede Stimme hat, wie vorhin gezeigt ward, ihre verſchiedenen Regiſter, — Abtheilungen in der ganzen Stimmorganiſation, wo eine Anzahl von Tönen eine verſchiedene Leitung und Modification erhält — und da finden ſich oft ſolche vor, welche einen ſo plötzlichen Abfall darbieten, daß man glaubt, dieß ſey ſchon der wahre Stimmbruch. Auch kann leicht eine beſondere ungünſtige Dispoſition des Schülers manche Töne ſchwächer

hören laſſen. Ueberhaupt ſey man ſehr behutſam, und verſuche es lieber eine längere Zeit mit dem Schüler, ehe man ſich beſtimmt für dieſe oder jene Stimmenart entſcheidet. Man kann ja doch denſelben beſchäftigen, und ſich mit der Ausbildung der als gut erkannten Töne einſtweilen abgeben.

Bricht nun die Stimme, bey etwas hoher Stimmung des angebenden Inſtrumentes, bey Knaben und Mädchen beym f fis g gis, ſo iſt es eine Sopran-, bricht ſie beym c cis d dis eine mezzo Sopran-, bricht ſie bey g gis a b eine Alt- oder Contra-Alt-Stimme, bricht ſie bey Männern beym f fis g gis eine Tenor-, bey c cis d dis eine Baritono-, bey g gis a b eine Baſs-Stimme. Der höhere oder tiefere Bruch bezeichnet ſonach die höhere oder tiefere Stimme, was alſo höchſt verſchieden ſeyn kann. So wird häufig z. B. in der Schule des Pariſ. Conſerv. der Anfang der Kopfſtimme beym Tenor auf a, beym Baritono auf g, beym mezzo Sopran um eine Oktave höher, und beym Sopran vom as an beſtimmt, worunter aber nur die durch die Kopftheile hauptſächlich erzeugten Töne können verſtanden werden. Doch gibt es hiebey auch einen wichtigen Aufſchluß, wenn man beachtet, wie voll der Sänger manche Töne habe. So z. B. iſt es leicht, daß der ſeyn wollende Baſſiſt ſeine Stimme bis in das tiefe F hinunter drückt. Allein man unterſuche nur, ob dieß denn auch, im freyen Luftſtrom ſonach ohne Drucken erzeugt, die gehörige Fülle, Dicke habe. Nicht ein einzelner Ton, ſondern die Ründe, das Körnige, mit dem die tiefen Töne vom F oder G bis zu c d hervorgebracht werden, entſcheidet die gute Baß- oder um eine Oktave höher die Altſtimme, während der Tenoriſt und Sopraniſt ſeine Kraft in den höheren Mittel- und obern Tönen haben muß. — Kennt der Lehrer die Hauptabtheilung, dann geht es an die Unterſuchung der andern Regiſter, oder der kleineren Abtheilungen, welche alle ſo verbunden werden müßen, daß von dem tiefſten Ton bis zum höchſten eine dem Gehöre wohlthuende Gleichheit ſich vorfinde *).

*) Es iſt hier wie bey gut gebauten Darm-Saiten- oder Klavierinſtrumenten. Dort hat jede Saite, hier jede Oktavenabtheilung eine andere Art des Tones. Wie groß iſt z. B. der Abſtand der Tonqualität, wenn man auf einer Violine das g und darauf das e anſchlägt! Und doch hört man keine Kluft, wenn auf jener, von einem guten Meiſter gebaut, ein Künſtler eine von der Tiefe in die Höhe ſich ziehende Paſſage ſpielt. Ja ſogar Fehler im Baue kann der Vortragende durch ſogenanntes fleißiges Einſtudiren ſeines Inſtrumentes d. h. dadurch verbeſſern, daß er die ſchwächern Klänge zu verſtärken,

So haben z. B. die Töne vom c bis zum f fis g im Sopran ein eigenes Regiſter, ja ſogar die unter c, h, b, a, g wieder ein beſonderes. Beym g auch a tritt ein neues Regiſter ein, und hie und da bemerkt man beym e d ſchon wieder einen Wechſel, dann kömmt der Bruch bey f fis g gis, darauf folgen wieder Töne, welche mit den noch höheren Kopftheilen, beſonders zuletzt durch Mitwirkung der Naſe — aber ohne den *ſchlechten* Naſenton — erzeugt werden, die oft recht vielen Klang haben. Und ſo iſt es auch bey den übrigen Stimmen, bey welchen übrigens die Bildung mancher Regiſter — z. B. bey den Baſſiſten des Kopfregiſters — ſehr viele Schwierigkeit hat. Auch kann man hier, bey der ſo großen Verſchiedenheit der Anlagen, keine allgemeine Regel ſetzen. Geſpannte Aufmerkſamkeit, unermüdetes Forſchen wird den Lehrer ſchon die Stimme des Schülers mit allen Vorzügen und Mängeln ſowohl in dieſer Hinſicht als jener der übrigen Eigenheiten kennen lehren, z. B. ob ſie mehr oder weniger heiſer, dumpf, im Ganzen oder bey einzelnen Tönen rauh, kreiſchend ſey, ein träges oder raſches, ernſtes oder leichtſinniges Temperament ausſpreche, u. ſ. w. wovon in der folgenden Lehre näher gehandelt iſt. — Kennt nun dieß Alles der Lehrer, dann geht es an die

Ausbildung der Stimme.

Das erſte dabey zu Berückſichtigende iſt, daß *jeder Ton klinge*, ſomit *Klangreinheit*. Um dieſe zu erringen, iſt es nothwendig, daß der Schüler gleich im Anfange *den Ton feſt und klingend anſtoßen* lerne, ſonſt bleibt er in der Kehle ſtecken, oder er treibt ſich zu ſehr gegen den Kopf hin, und wird Naſenton. Da das folgende *Ausziehen* des Tones im Grunde nichts, als das ausgedehnte Fortſetzen *des erſten Anſtoßes* iſt, ſo hängt Alles von der *Art dieſes* ab. Iſt es

dafür die andern zu mäßigen, und ſo das nothwendige Gleichgewicht zu erringen verſteht. Eben ſo iſt es bey Klavierinſtrumenten, wenn man die Tonbeſchaffenheit entfernter Oktaven vergleicht, und dann beobachtet, wie durch die Kunſt des Inſtrumentenbauers der unvermerkteſte Uebergang von der Tiefe zur Höhe, oder von dieſer zu jener, ſomit Gleichheit hergeſtellt iſt. Dieß dem Geſangſchüler zeigen, ihm erklären, und auf das Berückſichtigen deſſelben bey ſeinen Uebungen aufmerkſam machen, iſt ſehr vortheilhaft.

rauh, grell, klanglos, dumpf, unbeſtimmt, dem zerfließenden Hauch gemäß, wie kann ein weicher, angenehmer, klangvoller, heller, feſter Ton herauskommen? Der Lehrer übe daher unverdroſſen den Schüler in dem ſchnellen feſten — aber durchaus nicht grellen — klangvollen, hellen und reinen Anſtoße eines ganz in der Gewalt dieſes liegenden ihm angegebenen Mittel-Tones z. B. des mittleren g a beym Sopran und Tenor, und des mittleren c d beym Alt und Baß mit dem rein ausgeſprochenen Vokal a, oder der Sylbe da; denn jener erlaubt es, daß der Mund in die Weite, wie zu einem ſanften Lächeln gezogen wird, wobey der Luftſtrom den ungehinderten vollen und doch auch wieder ſanft-unmerklichen Erguß erhält. Dazu gehört denn noch ein liebliches freundliches Ausſehen; ganz gerade Richtung bey den, wie geſagt, ſtehend vorzunehmenden Uebungen, wobey man die Bruſt ein wenig hervorwirft, und das Kinn ſo hoch hält, daß der Hals nicht gedrückt wird; ſpäter das unverrückte Wenden der Augen auf die Muſik; ein ſolches Oeffnen der Zähne, daß man den kleinen Finger dazwiſchen legen kann; ein ſanftes Anlegen der Zunge an die untern Zähne, über welche ſie ſich, beym Aushalten eines Tones, nicht erheben darf, damit die Luft frey zu entſtrömen vermag; ferner, daß man alle dieſe Theile nebſt Lippen und Gaumen während des Ausziehens eines Tones nicht bewege, ſomit beym cresc. den Mund weder erweitere, noch beym decr. verenge *).

*) Das ſo häufige nicht gehörige Oeffnen des Mundes, wodurch man Naſentöne oder das Anſtoßen des Klanges an die Zähne hört, das manchfaltige Bewegen der unbeweglich zu haltenden Mundtheile, wodurch der Ton in jedem Augenblick eine andere Modification erhält, iſt an und für ſich, beſonders aber in den Folgen fürchterlich gefehlt. Denn dadurch wird der Kehlkopf nicht ſo in Anſpruch genommen und geübt, und Beydes muß ſeyn, wenn der Schüler etwas vor ſich bringen ſoll. Jener mit der Stimmritze muß, ſo zu ſagen, Alles leiſten. Darum müßen nun die übrigen Organe ſtill liegen bleiben, und die ganze Operation des Tonbildens hat hauptſächlich durch dieſen zu geſchehen. Deswegen hat der Lehrer den Schüler ſtets zu beobachten, und genau darauf zu ſehen, daß derſelbe dieſes Organ bis zur höchſten Beweglichkeit übe, welche es durch das ſpätere Einſtudiren der Paſſagen, ſo wie das ſobald als möglich vorzunehmende Studium des verſchiedenen Trillers nur immer erlangen kann. Sollte ferner der Schüler ſehr lange Zähne haben, oder ſonſt eine zu berückſichtigende abweichende körperliche Beſchaffenheit, ſo wird der Lehrer ſchon ab- und zuzugeben wiſſen; denn nicht allein der zu wenig ſondern auch der zu ſehr geöffnete Mund iſt gefehlt, weil der Ton ſpitz wird, und pfeift. Auch laſſe man ihn jederzeit bevor er ſingt, unmerklich und ſchnell Athem nehmen. S. die Lehre vom Athemholen S. 2[illegible]7 u. d. f., wovon der Lehrer das hier Nöthige nun, und das Uebrige ſeiner Zeit dem Schüler erklären wird.

Hat der Schüler den feſten und klangvollen Anſtoß in ſeiner Gewalt, dann laſſe man ihn den Ton ausziehen, d. i. die innerlich angehaltenen und zu einem Klangkörper verbundenen verdichteten Luftſchwingungen nach Außen ziehen, hinausziehen, daß ſie ſich in der äußern Luft ausbreiten. Das muß aber in freyem Luftſtrome geſchehen, ohne irgend ein Organ zu preſſen, mit ſtetem Beachten, daß der Ton klingend und mit jenen Theilen erzeugt werde, welche dem Regiſter entſprechen, in deſſen Umfang dieſer Klang vorkömmt, z. B. mit den Theilen der Bruſt oder den dieſer näherliegenden, wenn es ein Bruſt- oder tiefer Mittelton iſt, was man, beſonders bey den Bruſttönen, gleich hört, indem ſie etwas Eigenes, Körniges, Dickes haben. Und dieſes darf ſelbſt dann nicht verſäumt werden, wenn man, um die Höhe ſpäter zu gewinnen, die tiefen Töne nur leiſe angeben läßt. Den Ton laſſe man ferner in der Mitte etwas anwachſen, und am Ende ganz langſam und unmerklich verlöſchen, ohne jedoch die Luft ganz auszuhauchen, was aber ſo zu geſchehen hat, daß man bemerkt, wie der Schüler Beydes beherrſcht. Geht ein Ton, dann nehme man den nächſten in der Höhe, dann vielleicht einen in der Tiefe, und fahre ſo bis dorthin fort, wo die Stimme bricht. Dabey ſehe man zugleich auf die Verbeſſerung der die Klangreinheit hindernden Mängel. Da gibt es Stimmen, welche mehr oder weniger heiſer, mehr oder weniger klanglos ſind. Iſt das ein örtlicher Fehler, ſo kann vielleicht der Arzt helfen; iſt es aus übel angewöhntem Gebrauch der Stimmorgane z. B. dem Preſſen derſelben, dem gewaltſamen Durchdrängen der Luft durch die Stimmritze — woher auch das Streifende in ſo vielen Stimmen kömmt — oder dadurch entſprungen, daß man die von der Natur zum Sprechen beſtimmten Organe — die zum Hervorbringen der Vokale nothwendigen obern 5 Kehlpunkte — zu ſehr, dafür die freye Wirkung des ganzen Kehlkopfes und der Stimmritze zu wenig in Anſpruch nahm, ſo hilft man im 1ten Falle, wenn man den Schüler den Ton ohne alle Anſtrengung ganz ſchwach, ſanft, und ſo hervorbringen läßt, daß der Luftſtrom ſich frey durch die Luftröhre und Stimmritze ziehe. Dieß übt man mit mehreren nacheinander, und hatte er auf dieſe Weiſe einen Ton gut gegeben, ſo hält man ihn an, nun einen ſchlechten durch Preſſen zu erzeugen. Fühlt er nun den Unterſchied, was das iſt, freyer Luftſtrom, dann zeige man ihm, wie durch das Anhalten und Verbinden der Luftſchwingungen in der Tiefe der Bruſt ein klangvoller Bruſtton gebildet wird. Das übt man dann ſo lange, bis er — auf irgend einem Bruſttone — einen Klang hervorbringt,

und ſollte dieſer noch ſo ſchwach und winzig ſeyn. Mit dem Fernhalten alles Unreinlichen, Fremdartigen verſtärkt man nun das winzige Tönchen im freyen Luftſtrom durch inneres Füllen der Luftſchwingungen immer mehr, und ſo hat der Verf. Hunderte geheilt. Im 2ten Falle läßt man den Schüler ſo lange ſanft mit halber Stimme und unmerklichem Verſtärken des Tones ſingen, bis er auch hier Leichtigkeit und Gewandtheit im Leiten und Benutzen der Luftſchwingungen errungen hat. Im letzten Falle ſieht man nur darauf, daß er die Mundtheile nicht bewege, ſo muß er wohl den Ton in der Luftröhre und ihren Theilen bilden. Das Rauhe, Harte, Schreiende, Heulende der Stimme wird durch Singen mit halber Stimme, des Ueben im ſanften Anſtoße und unmerklichen Ausziehen gehoben; das Schwache durch feſten kräftigen Anſtoß, volles Ausziehen, und unmerkliches Verſtärken des ausgezogenen Tones beym Aushalten langer Noten; das Ungleiche durch viele Uebung der ſchwachen Töne vermittelſt kräftigen Anſtoßes und Ausziehens, bis dieſe den übrigen gleich kommen; das Träge, Schwerfällige durch ernſtes Anhalten des Schülers zum energiſchen Anſtoß jeder Note, raſchen Ausziehen des Tones, — bis er dieſe üble Gewohnheit ablegte — durch Uebung in ſchnelleren Noten, wobey man den Schüler mittelſt der Begleitung immer antreibt; das Eilende, Sudelnde durch das Ueben in langen Noten, und gelaſſenem ruhigen Ausziehen; das zu hoch Singen durch Ueben der kleinen Terzen, das zu tief Singen durch große Dritten, wobey man in den beyden Fällen die Tonmaſſe nicht zu ſtark nehmen darf, weil man ſie ſonſt zu beherrſchen nicht im Stande iſt; das Zitternde, Schwankende durch Uebung im ſanften Ausziehen und Halten einzelner und dann mehrerer im Anfange ganz kurzen Töne, welchen man unvermerkt mehr Dauer in der Zeit verleiht, und ſo die Organe bis zum erforderlichen Grad der Kraft ſtärkt, wobey man beſonders auf das richtige Nehmen und Benutzen des Athems zu ſehen hat. Einen nicht ſeltenen und oft gar nicht zu verbeſſernden Fehler bieten die Stimmen dar, welche ſich ſo unangenehm in die Breite ziehen, und beynah gar kein Metall haben. Wenn es nun ſchon überhaupt Regel iſt, keinen Schüler anzunehmen, der nicht das nöthige gute Gehör ſo wie eine günſtige Stimmanlage beſitzt, welche, als ſolche, nicht allein bedeutende Fehler ausſchließt, ſondern an Vorzügen reich iſt, indem ſonſt der Lehrer nie eine erfreuende Frucht ſeiner Mühe erwarten darf: ſo kann unmöglich hier eine Ausnahme Statt finden, es ſey denn, daß blos üble Gewohnheit, vielleicht Unkunde der Art des Töne-Bildens die Schuld trage, oder

die beſondern Verhältniſſe des Lehrers dieß erforderten, wie der Verf. ſelbſt ſo oft in dem Falle ſich befand. Da ließ er denn, nach vorausgegangener deutlicher Erklärung der Art des Erzeugens der Töne, im Anfange nur die tiefſten Mitteltöne mit der Bruſt ſingen, um den vorher zu ſehr bewegten obern Theil des Halſes ſo wie den Mund mehr außer Wirkſamkeit zu ſetzen. Jene durften auch nur ſchwach angegeben werden, wobey er blos auf das Hervorbringen eines winzigen Tönchens mit etwas Klang hinarbeitete. Denſelben Ton verſtärkte er nun, wie es ſchon oben gezeigt ward, übte es bey mehreren, und ſuchte zu thun, was ſich eben leiſten ließ *).

Zum Ueberfluß hat der Verf. Fig. 31 die Begleitung der Scala durch Akkorde angegeben. Da kann man denn, je nachdem die Stimme tiefer oder höher iſt, bey a) b) oder c) anfangen. Weil ferner der Bruch der Stimme auch auf den zwiſchen den ganzen liegenden halben Tönen vorkommen kann, ſo ſind auch dieſe, mit kleineren Noten bezeichnet, beygeſetzt, welche man im Aufwärtsſteigen benutzen oder auch auslaſſen mag. Im Herabgehen aber — nach gefundenem Stimmbruch — ſollte man ſie ſtets üben, weil das Abſteigen beſchwerlicher, ſonach einer fleißige=

*) Aus dem Angeführten kann der Lehrer entnehmen, was er auch in den übrigen Fällen zu beobachten habe. Ward doch dieſe Lehre der Klangreinheit oben S. 70 u. d. f. ſo genau erörtert, daß ſelbſt der Schüler die eigenen Fehler bemerken muß, und die Mittel der Verbeſſerung finden wird, wenn der Lehrer dieß mit ihm durchnimmt, wozu der Verf. hier auffordert. Ohnehin ſetzt derſelbe voraus, daß der Erſte nicht eher zur Ausbildung der Stimme gelaſſen werde, bis er ganz taktfeſt iſt, alle Töne und Tonverhältniſſe kennt, und dieſe — die ſchwierigſten allein ausgenommen — ſicher zu treffen vermag, wozu oben von S. 3 — 68 die genaueſte Anleitung gegeben ward. Daß man beym Geſangunterrichte im engern Sinne auch zugleich das Treffen mitüben könne und ſolle, damit ſtimmt der Verf. überein, aber nur unter der Vorausſetzung, daß der Schüler hierin ſchon vorher die nöthige Vor, eigentlich Grundbildung erhielt. Man ſoll ein Element um das andere zu erringen ſuchen, dieſe verbinden, und verbunden fortüben. Der Verf. lernte viele Schüler und Schülerinnen kennen, welche zuerſt im Notenleſen tüchtig geübt, ſpäter erſt mit den Vortheilen der wahren Stimmbildung vertraut und treffliche Subjekte wurden. Allein er fand auch oft viele mit gut gebildeten Stimmen, die, der fleißigen techniſchen Vorbildung im Treffen entbehrend, unſicher ſangen, kaum ein Liedchen für ſich einſtudiren, noch ein Duett oder einen Chor mitſingen konnten. Sollte es daher in dieſem ſogenannten Feſtſeyn noch fehlen, ſo ſuche es der Lehrer nach der obigen Anleitung hier, mit der Ausbildung der Stimme zugleich einübend nachzuholen; denn ſpäter erlauben die vielen wichtigen Materien eine ſolche genaue Berückſichtigung dieſes Punktes nicht.

ren Pflege bedarf. Sind nun die Töne bis zum Bruch der Stimme klingend herausgebracht, dann verfahre der Lehrer ſorgſam und langſam. Er laſſe dieſe Töne, beſonders den erſten, bey welchem der Bruch bemerkbar iſt, wohl feſt aber ſanft mit halber Stimme anſtoßen, und nur etwas wenig ausziehen, damit er ſich nicht überſchlägt, vom Schüler beherrſcht und klingend gebildet werden kann. Dann verbindet man ihn mit dem vorhergehenden letzten Bruſtton, welchen man ſehr gemäßigt angiebt, und trachtet beyde, vor der Hand nur in Hinſicht der Klangreinheit, ſo viel als möglich, gleich zu machen. Zur Abwechſelung nimmt man wohl auch einige der vorhergehenden Bruſttöne, und verſucht einige der Kopftöne. Wenn z. B. die Stimme bey e bricht, ſo nimmt man c d e f e d c, oder a h c d e f g, rückwärts g f e d c h a, oder beym Alt und Baß f g a b a g f, d e f g a b c, c b a g f e d. Geht es bey langſamen Noten ſchwerer, ſo verſucht man es ſchneller; iſt es geſchwind beſchwerlicher, unrein, unſicher, ſo macht man es etwas langſamer. Da muß der Lehrer denken, und die bereits angegebenen Mittel, die Stimme zu verbeſſern, anzuwenden wiſſen, z. B. bey ſchwachen Stimmen den vorhandenen oder errungenen Klang unmerklich verſtärken, bey grellen ihn mildern, die kräftigen Töne mäßigen, die dünnen durch viele Uebung kräftigen u. ſ. w. So kann er auch den letzten Mittelton, als Leiteton ihn betrachtend, anſchwellen und den folgenden erſten Kopfton ſanft damit verbinden laſſen, wie es Fig. 32 angegeben iſt. Sind nur einmal die erſten Töne gewonnen, und die Organe des Schülers durch fleißige Uebung ſo gewöhnt, daß der Uebergang leicht und ſo von Statten geht, daß man keine Kluft mehr bemerkt. Dann mag der Lehrer ſo weit in dieſen obern Tönen aufſteigen, als es ohne alle Anſtrengung ſich thun läßt; denn irgend einen Ton in der Höhe oder Tiefe erzwingen wollen, iſt äußerſt gefehlt. Je bedachtſamer die Organe geübt und geſtärkt werden, deſto leichter und ſicherer geben ſie Alles in der Folge. So lernt nun der Lehrer auch die Kopfſtimme genau kennen, beſonders die Töne, welche mit den tieferen und höheren Kopftheilen erzeugt werden, d. i. die verſchiedenen Regiſter. Und ſo wie der Arzt die Conſtitution ſeines Patienten genau kennen muß, ſo kann auch der Geſanglehrer nichts ausrichten, wenn er nicht mit der ganzen Stimmanlage ſeines Schülers, mit allem Guten und Mangelnden, allen Tönen in allen Regiſtern ganz vertraut iſt. Und um den Vorzug derſelben zu erheben, das Fehlerhafte zu verbeſſern, dafür muß itzt und vor jeder folgenden Uebung die Scala durchgenommen werden. Die weiß der Schüler auswendig, und da kann der Leh-

rer bald dieſem, bald jenem Mangel abzuhelfen ſuchen, und jenen zum genauen Studium der ihm jederzeit angegebenen und an's Herz gelegten Verbeſſerungsmittel anhalten. Zugleich dient ſie ihm auch, um der Stimme alle oben entwickelten guten Eigenſchaften zu verſchaffen. Die vorzüglichſten nach jener der Klangreinheit zu erringenden ſind Reinheit in der Intonation, Feſtigkeit und Gleichheit. In Hinſicht des erſten Punktes iſt der Schüler ſchon eingeübt, ſowie für das zu hoch oder zu tief Singen, was meiſtens beym cresc. und decresc. geſchieht, die Art der Verbeſſerung bereits angegeben. Doch ſey man in der unpäßlichen Periode des Schülers, beſonders beym weiblichen Geſchlechte, nachſichtig. Iſt eine reine Intonation vorhanden, und hat der Schüler einen feſten beſtimmten Anſtoß, weiß er auch ſeinen Ton in gleicher Tonhöhe auszuhalten, ſ. S. 75, ſo wird auch in dieſer Hinſicht kein Anſtand obwalten. Aber wichtiger und bey Männern noch ſeltener als beym weiblichen Geſchlechte anzutreffen iſt die oben erwähnte Gleichheit der Töne in allen Regiſtern von der Tiefe zur Höhe oder umgekehrt. Und doch gibt auch hier die Natur in der ununterbrochenen Reihung aller zum Hervorbringen der verſchiedenen Töne nothwendigen Theile von der Tiefe der Bruſt bis zu den obern Kopftheilen, — wie es oben ſo genau erörtert ward — welche alle zuſammenwirken, ſonach mehr oder weniger an dem Erzeugen eines Tones Antheil nehmen können, die ſicherſten Mittel an, um die mangelnde Gleichheit herzuſtellen. Ward doch der Schüler ſchon oben vorgeübt, irgend einen Ton mit den verſchiedenen Theilen der Stimme geben zu können. Dieß benutze man nun auch hier, und laſſe die Fig. 33 für Sopran und Tenor a) und für Alt und Baß b) angezeigten Töne zuerſt mit den tieferen dann höheren Bruſttheilen, dann mehr im Hals, und ſo immer mehr mit den Kopftheilen ſingen. Dann laſſe man dieſe verſchiedenen Regiſter in demſelben Vortrag ſchnell wechſeln. Aus dem Erſten wird der Schüler bemerken, daß ſich dieſelben Stellen mit verſchiedenen Regiſtern vortragen laſſen, wodurch aber auch ein dickerer oder dünnerer Ton hervorkömmt; daß es alſo hauptſächlich von dem Ausführenden abhängt, welches Regiſter er benutzen wolle; daß er ferner, um einen Ton zu verſtärken, denſelben nur aus einem tieferen Regiſter, oder durch Verbindung dieſes mit dem höheren bilden dürfe. Und was hindert ihn nun, jeden ſchwachen Ton zu verſtärken, jeden Abfall in der Tonſtärke beym Uebergang eines Regiſters in das andere zu verbeſſern, und durch viele aufmerkſame Uebung alle Töne ganz gleich herzuſtellen? Bey dem Zweyten muß er es gefühlt haben, wie bey dem

ſchnellen Wechſel der verſchiedenen Regiſter der Kehlkopf hauptſächlich thätig war; wie ferner durch das ſchnelle Erweitern oder Verengen der Stimmritze die tiefen vollen mit den hohen und dünneren Tönen ſo ſchnell wechſelten. Gut dann, hört er, daß ſein Ton mager iſt, und gegen den vorigen abfällt, ſo erweitere er ſeine Stimmritze, nehme durch den ſich mehr abwärts bewegenden Kehlkopf die tieferen Theile mehr in Anſpruch, und er wird einen volleren Ton erhalten, er wird ſeine Stimme ganz gleich herſtellen. Dazu mögen auch die Fig. 34 aus der Par. Singſchule angezeigten Uebungen dienen, bey welchen B. Bruſt-, M. Mittel-, K. Kopf-Stimme, und die Linien ⌒ ⌒ das Athemnehmen bedeuten, und die bey A) für den Sopran und B) für den Tenor gelten. Das o bey A) iſt nun doch gewiß ein wahrer Bruſtton; doch übe man es auch als einen Mittelton mit den höheren Stimmtheilen. Und eben ſo verfahre man mit den übrigen Beyſpielen, bis ſich *alle* Regiſter verbunden haben, und der Schüler die durchaus unentbehrliche Schärfe im Auffaſſen der Tonbeſchaffenheit, und jene zur Herſtellung der nöthigen Gleichheit erforderliche Gewandtheit errungen hat. Im Allgemeinen nimmt man die Töne der Bruſtſtimme ſo gemäßigt als möglich, verſtärkt dafür die Mitteltöne. Aber bey den Kopftönen laſſe man, wenn dieſe grell ſind, den höchſten Mittelton ſtärker, und den folgenden der Kopfſtimme ſchwächer anſchlagen. Geht dieſes langſam, dann übe man es immer ſchneller, von der Tiefe zur Höhe aufſteigend, und dann auch von oben nach unten, wie Fig. 10 u. 11 T. 12, dann Tiefe und Höhe verbindend, wie Fig. 12, 13, 14, 15 u. 16, was natürlich nach der Höhe und Tiefe der Stimmen verſetzt, ſowie auch langſamer ausgeführt werden muß.

Iſt die Gleichheit der Stimme hergeſtellt, dann geht es an das Erringen der möglichſten Fülle und Ründe, mit *zugleich* gepflogener Rückſicht auf das bereits Errungene. Das Nöthige hierüber iſt bereits ſchon S. 75 u. d. f. erörtert, und muß nun bey der Uebung der Scala berückſichtiget werden, bis die Stimme in Fülle und Ründung, in Kraft und Stärke körnig wird. Und hier benutze man zugleich die Gelegenheit, um dem Schüler eine ruhige, edle, würdige Haltung auch in geiſtiger Hinſicht beyzubringen, gleichſam unvermerkt einzuflößen. Das vermag der Lehrer, wenn er in ſeinem voll ausgezogenen Tone, der mit ſoviel Ruhe ſich entfaltet, etwas Frommes, Inniges, einfach Edles zu geben weiß. Unvermerkt nimmt der Schüler das Muſter ſeines Lehrers im Aeußern, ſowie im Innern auf. Ja, der Meiſter lehrt ſo weit mehr, als durch das wirkliche Unterrichten. Hier kann er nun ſeinem Schüler einen trefflichen Vor-

ſchub geben, ſowohl, inſofern derſelbe ſchon in den einfachen Tönen Seele ausſprechen lernt, als beſonders, weil er itzt die Gelegenheit erhält, den Schüler und ſein Inſtrument — die Stimme — in Eins zu verbinden. Das iſt bey den wenigſten Muſikern der Fall. Sie und ihr Inſtrument ſind zwey; daher die getheilte, oder ſo ſchlechte Wirkung ihrer Darſtellungen. Das Einswerden kann hauptſächlich nur im Anfange gepflogen und muß dann fortgepflogen werden. Itzt kann es der Lehrer am beſten, wenn er ſeelenvoll, und in jener Anregung die einfachen Töne vorträgt, welche er dem Schüler beybringen will, z. B. kräftig beſeelt, voll Würde, wo er ihn lehren will, Energie, Edles in ſeiner Tongebung zu entfalten, weich, lieblich, wo er die Stärke und Kraft mäßigen will, u. ſ. w. Sieht da der Lehrer darauf, daß es jener nicht kalt, ſondern mit eigener Seelenwärme nachahmt, ſo iſt hier, und für die Folge, ſchon viel gewonnen. Noch mehr vermag er dieſes beym Einüben des Portamento und der verſchiedenen möglichen Abſtufungen in der Tonbildung, worüber das Nähere S. 80—110 erörtert iſt, und die nothwendigen Beyſpiele beygefügt ſind. Zum Ueberfluß hat der Verf. Fig. 1 Tab. 31 noch die Begleitung der Scala und übrigen Intervalle, wie ſie oben Tab. 7. Fig 3 angegeben ſind, beygeſetzt, was der Lehrer nach dem Bedarf des Schülers höher oder tiefer nehmen mag. Mit dieſen Uebungen der Scala im Portamento kann der Lehrer aber auch noch jene in kleinen Manieren verbinden, im Schleifer, Fig. 1 Tab. 32. Schneller Fig. 2 Mordent Fig. 3 Gruppetto Fig. 4, wodurch die Vorbereitung zum Pralltriller, ſ. S. 130 u. d. f. und dann zum Triller — ſ. S. 134 — gegeben iſt, was bey Sängern nicht früh genug geübt, und fortgeübt werden kann, und daher von den Geſanglehren mit Recht am Schluſſe jeder Uebung in der Scala, den Intervallen oder Paſſagen — S. Fig. 2 und 14 T. XII — gepflogen wird, wie es Fig. 7 ſteht. So wird zugleich die Fertigkeit deſſelben, beſonders die nothwendige Beweglichkeit des Kehlkopfs befördert. Auch iſt es ſehr vortheilhaft, die Scala, ſowohl im Dur als Moll, ſowie die Intervalle in alle Tonarten zu verſetzen; denn dadurch kann der Umfang der Stimme ſo weit in die Höhe und Tiefe ausgedehnt werden, als es ſich nur immer thun läßt. Zugleich wird ſo die Stimme in allen Tonſtufen geübt, die nur immer vorkommen können. Sollte ferner der Ton klingend, feſt und rund beym a herauskommen, ſo benutze man den Vokal e, den man aber ſehr ſanft und ſo geben muß, daß ſich der Mund in die Breite zieht, mit welchen beyden Vokalen die Stimmübungen hauptſächlich vorzunehmen ſind; dann

das o, bey welchem die nöthige Ründe der Mundſtellung nicht zu geſchloſſen ſeyn darf; dann das u, das man ſehr gemäßigt angibt, dabey den Zungenkanal immer mehr öffnet, ohne die Mundſtellung zu verändern, und ſo den Klang voller und heller macht; endlich das i, ſehr mild, den Mund, ſoviel möglich, wie bey e in die Breite gezogen, damit die Luft frey entſtrömen kann, und das unangenehme Pfeifen vermieden werde. Aber dieß Alles darf durchaus nicht eher geſchehen, bis die Gewandtheit im Erzeugen eines vollen klingenden Tones durch das a ſo errungen iſt, und die Organe des Schülers hierin eine ſolche Feſtigkeit beſitzen, daß in dieſer Hinſicht kein Schaden mehr zu beſorgen iſt. Man ſpreche gegen die Gewohnheit, ſo lange Zeit hindurch Singübungen blos mit A oder Amen vorzunehmen, was man will, das Wichtigſte für den Sänger im Techniſchen iſt ein voller, heller, klingender Ton, und, nur wenn man dieſen hat, geht man weiter. Zur Ermunterung des Schülers mag man hie und da ein kleines Liedchen, worin viele a, e oder o vorkommen, einſtudiren; aber die Hauptſache bleibt die Bildung des Tones. Statt einfacher Vokale mag ſich auch der Lehrer der alten Sylben ut, re, mi, fa, sol, la, si, oder der neueren da, me, ni, po, tu, la, be, bedienen, wenn es die vorgeſchrittene Tonbildung erlaubt. Dabey hat er aber darauf zu ſehen, daß die Conſonanten ſo gelind, als möglich, ausgeſprochen werden, ſchnell über ſie hinweggegangen, und auf den klingenderen Vokalen verweilt wird. So kann man die ganze Ausſprache klangvoll herſtellen, das unangenehme Ziſchen, Streifen, Schnarren jener verdecken, und bey vieler Uebung beynahe ganz entfernen. Eben ſo ſorgſam ſind die Nebenvokale á ó ú und auf die Weiſe, wie das i zu behandeln. Sollten Doppelvokale, z. B. au, ai, ei u. ſ. w. vorkommen, ſo iſt zu bemerken, daß der erſte Vokal ausgehalten, und der zweyte zuletzt ſchnell ausgeſprochen wird. — Man ſingt alſo nicht Auf—gang, ſondern A—ufga—ng, nicht Ver—trau—n, Zer—brech—lich—keit, ſondern Ve—rtra—un, Ze—rbre—chli—chkeit, wodurch zugleich die Regel für die Behandlung der den Vokalen angehängten Conſonanten mitgegeben iſt. Je einfacher die Uebungsſtücke, deſto beſſer. Man wähle daher ſolche, worin viele lange Noten vorkommen, Choräle oder choralmäßige Geſänge, ſelbſt dem Schüler ganz bekannte Melodieen; denn es handelt ſich immer nur noch um das Ausbilden der Stimme. Man mag auch ſolche einmiſchen, worin das Treffen ſchwieriger Verhältniſſe mitgeübt werden kann, doch Alles iſt der Kultur der Stimme untergeordnet. Und da muß man denn Alles anwenden, damit die letztere jene oben angeführten

Eigenſchaften erhalte, die und in welchem Grad ſie ſich itzt erringen laſſen. Beſonders ſehe man darauf, daß der Schüler eine ſolche Feſtigkeit und Gewandtheit im Ausziehen des Tones und der Leitung der Schwingungen erlange, daß man dieſe eben ſo vibriren hört, wie eine angeſchlagene Glocke vom guten Metall. Das muß beſonders bey den hohen Tönen ſeyn, die, anſtatt klanglos, grell ſeyn zu dürfen, ſich noch durch dieſe Eigenſchaft auszuzeichnen haben. Doch würde ein Geſang ſehr eintönig ſeyn, bey dem alle Töne auf dieſe Weiſe ausgezogen würden. Eine reiche manchfaltige Geſtaltung iſt, wie es ſchon ſo oft geſagt ward, im Geiſtigen ſowie im Techniſchen bindendes Geſetz. Bey längeren Noten, beſonders wenn es mit dem Sinn des Textes, z. B. innigem, heiligem, traurigem Gefühle, übereinſtimmt, eben ſo bey Fermaten, ziehe man den Ton aus, ſchlage ihn aber auch oft feſt an, verbinde manche Töne ohne dieſes bedeutendere Ausziehen, kurz, man ſtudire, jeder Stelle die möglichſt reiche Geſtaltung zu verſchaffen.

Iſt die Kultur der Stimme auf dieſe Weiſe ziemlich hergeſtellt, dann könnte man zum Vortrag wirklicher Geſangſtücke ſchreiten. Das mag auch — nach vorausgeſchickter Anleitung über die Behandlung der Vor- und Nachſchläge, — ſ. S. 111 bis 121 — ſowie nach vorhergegangener Uebung in den nöthigſten Formen der Paſſagen — ſ. S. 140 - 174 — der Lehrer thun, welchen ſeine Verhältniſſe hindern, Schritt vor Schritt dem vorgeſteckten Ziele ſich zu nähern. Wer aber richtig zu Werk gehen will, der muß zuerſt den Schüler in dem geiſtigen Vortrag von Muſikſtücken ohne Text üben; denn in der Geſangmuſik verbindet ſich der Geiſt zweyer Sprachformen, der Ton- und Wortſprache. Es iſt eine doppelte Grundgliederung, welche ſich in einem Geſangſtücke vorfindet, jene der Anordnung der muſik. Perioden und Sätze an und für ſich, wie bey jedem andern muſik. Werke, und dieſe, welche der Text an und für ſich fordert. Beyde müßen ſich gegenſeitig heben; das Weſen beyder muß ſich durchdringen, ſollte auch bald dieſe, bald jene Form vortreten. Daher ſind die Geſangſtücke, worin die ſteife deklamatoriſche Behandlung vorherrſcht, und der warme Erguß der Gefühle in ſchönen melodiſchen Formen nicht vorfindlich iſt, — wenn es nicht ſo ſeyn muß — eben ſo gefehlt, als jene, welche bey den anziehendſten Gefühlsbildern die höhere Deutung durch den Text vermiſſen laſſen. Man muß daher mit dem Geiſt jeder Form vertraut ſeyn, um überall das Rechte thun zu können. Wie oft iſt nicht z. B. der Fall, daß in Arien, iſt das erſte Entwickeln des Textes vorbey, das hier gewöhnlich den Umfang

und die Anordnung der erſten Periode beſtimmt, der freye muſikaliſche Ausdruck vortritt, und eben dadurch dem Text die manchfaltigſte intereſſanteſte Deutung verleiht! Wird aber der Sänger, wenn er das Weſen der reinen Muſik — jener ohne Text — nicht in ſeine Seele aufnahm, d. i. wenn er ſein Geſangſtück ohne Text nicht ſchon als ein ſchönes Gebilde, als Kunſtdarſtellung entwickeln kann, wird er hier das leiſten, was er ſoll und, bey gehöriger Vorbereitung, auch konnte? — Und wenn er, durch dieſe unterſtützt, dadurch allein ſchon eine treffliche Darſtellung liefern kann, muß nicht dieſe noch gehoben werden, wenn die tiefe Bedeutung der Rede, wenn die Kraft der Wortſprache ſich damit verbindet? — In der Kunſt aber handelt es ſich — wie es ſchon oben geſagt ward — nicht darum, ob etwas gut, ſondern ob es ſo iſt, wie es ſeyn kann. Man laſſe daher den Geſangſchüler nicht eher zum eigentlichen Vortrag von Geſangwerken ſchreiten, bis er die Gewandtheit beſitzt, jedes Stück, wie jeder Inſtrumentiſt, ohne Rückſicht auf Text, an und für ſich künſtleriſch darzuſtellen, wozu man willkührliche Worte mit guten Vokalen, Amen, Deus, Dominus u. ſ. w. oder die oben erwähnten Sylben gebrauchen kann, was man vokaliſiren nennt. Und dazu iſt die Lehre von den Manieren und Paſſagen nothwendig, welche von S. 111—182 geht, woraus der Lehrer das für den Schüler Paſſende nehmen, und nach der Stimme dieſes verſetzen wird. Darauf nehme er die Lehre vom Vortrage von S. 182—197 mit ihm durch. Zur Uebung kann man die Beyſpiele Fig. 8 Tab. 32 und Fig. 9 vom Crescentini, ſo wie jenes Fig. 16. T. 26 und andere Muſikalien z. B. Arien mit Weglaſſen des Textes benutzen. Daß der Lehrer auf den logiſch-richtigen Vortrag, zugleich auf die allſeitige Pflege der Stimme, überhaupt die möglichſt vollkommene techniſche Ausführung zu ſehen habe, verſteht ſich ohnehin. — Geht auch dieſer Punkt, dann ſtudire er das Uebrige der Lehre vom Vortrage von S. 197—324 mit den angeführten und nach der Stimme deſſelben verſetzten Uebungsſtücken mit ihm ein. Und nun muß ſein Blick in das Weſen der Muſik, die Art der Geſtaltung jedes Seelenbildes, den Geiſt der verſchiedenen Tonſtücke und die dadurch beſtimmte Weiſe ihrer Ausführung ſo erhellt, derſelbe in den manchfaltigen Formen ſo geübt ſeyn, daß er itzt mit Leichtigkeit jedes Geſangſtück im erhobenen ſchönen Sinne der Kunſt vortragen wird. Dazu gehört aber noch die Vorübung in der Deklamation, wodurch derſelbe eben ſo den Geiſt des Sprachwerkes an und für ſich auffaſſen lernt, als er bisher mit dem der Muſik überhaupt vertraut geworden war, woraus ſich dann in der

Folge leicht entwickeln wird, wie ſich das Weſen beyder Sprachformen im ſchönen Geſangvortrag verbinden müße.

Vorübung in der Deklamation.

So wie ſich der muſik. Vortrag überhaupt in den techniſch-richtigen und ſeelenvollen, und der letzte ſich wieder in den geiſtigen und gemüthlichen im engeren Sinne theilte, ſo iſt es auch bey dem deklamatoriſchen. Vor Allem muß man techniſch-richtig vortragen können. Dazu gehört denn hauptſächlich eine deutliche, reine, klangvolle Ausſprache, ſowohl an und für ſich, als hier in der Beſtimmung zum Geſangvortrage. Da die einfachſten Sprachelemente Vokale überhaupt — Stimmtöne — und Conſonanten — Stimmlaute — ſind, ſo muß hievon die Uebung beginnen, und zwar zuerſt bey den klangvollſten a e o u, die bekanntlich mit weiter, breiter, runder und ſpitziger Mundſtellung hervorgebracht, und mit ungehobener, ruhig liegenbleibender Zunge ausgeſprochen werden. Das Letzte iſt ſehr wichtig; denn auf dieſe Weiſe kann man ſie mit reinſtem, vollſtem Klange geben, den Anſchlagpunkt in den Tonpunkt der Kehle ungehindert übergehen laſſen. Und hier haben wir die herrliche Grundform der Melodie der Sprache, welche zur Geſtaltung jeder Seelenregung zu benutzen, es eben ſo von unſerer Einſicht, fleißigen Forſchung und Uebung abhängt, als auch der Muſiker durch die unzähligen Modifikationen eines Tetrachordes — die Scala iſt ja nur eine geſteigerte Fortſetzung der erſten 4 Töne, ſ. S. 51 — die wunderbarſten Wirkungen, die wahrſten Darſtellungsformen jeder Gemüthsbewegung ſich verſchafft. Und dazu bietet die Natur in der Sprachorganiſation wieder die trefflichſten Mittel dar; denn gibt ſie in jenen die Haupttöne, ſo bildet ſie, hauptſächlich durch mehr oder weniger Erheben der Zunge, die Nebentöne i, ä, ö, ü, wovon der erſte gleichſam den Uebergang herſtellt, indem er, mit breiter Mundſtellung, dem e gleich, und ein wenig rückwärts angezogenen Mundwinkeln hervorgebracht, vielen Klang, beſonders viel Liebliches erhalten kann, was ſich auch den übrigen Nebentönen beybringen läßt, wenn man ſie mit dem ſanften Ausdruck gibt, deſſen ſie fähig ſind, die ihren Haupttönen zukommende Mundſtellung beybehält, die Zungenſpitze an den untern Vorderzähnen ruhig liegen läßt, und ſo das Erzeugen eines Tones und den freyen Ausgang dieſes nicht hindert. (S. Wötzel's Deklamationslehre.) Dadurch entſpringt die vollſtändige Redeoktave, uü, oö, aä,

e, i. Noch mehr Modifikation des Stimmtones erhält der einfache Hauptton durch die Verbindung mit einem andern, oder einem der genannten Nebentöne, au, äu, ai, oder ay, ei, od. ey, eu, oi, ui, od. oy, uy; was übrigens, wie es oben erörtert ward, auf den muſik. Vortrag weniger Einfluß hat. Die manchfaltigſte Artikulation aber erhalten wir durch die Conſonanten, wozu die Lippen, Zähne, der Gaumen, die Naſe und Zunge dienen; jedes Organ mehr oder weniger. Jene ſtehen nun entweder vor dem Vokal, oder nach ihm. Im erſten Falle kann man durch ihr geiſtiges Benutzen dieſen nicht nur einen beſtimmteren feſteren Anſchlag, eine Art von Accentuation verleihen, was für das leichte und ſichere Verſtehen höchſt wichtig iſt, ſondern man kann auch den Charakter des Wortes, das dieſem innewohnende Seelenbild beſſer hervortreten laſſen. Man verſuche nur das Wort Liebe ohne L zu ſprechen, und den Vokal i länger auszuziehen, thue dann daſſelbe nach erfolgtem Anſtoße durch das L, wie viel leichter iſt es hier? So wie alſo zu jedem muſik. Ton ein Anſtoß gehört, der dann nur ausgedehnt wird, ſo iſt es hier, wozu dieſe Conſonanten ſehr gut dienen. Und bey ihrer großen Manchfaltigkeit kann dieß nicht nur höchſt verſchieden geſchehen, ſondern jeder Anſtoß läßt auch wieder jedes Beymiſchen von Kraft, Milde, Schärfe, Weichheit u. ſ. w. zu. Wie wahr kann man das Innige der Liebe durch ſanftes, das Verabſcheuungswürdige des Laſters durch feſtes gleichſam aufgereiztes Anſtoßen durch das L herausheben! Nicht ſo wichtig beſonders für den Geſang ſind die Conſonanten als dem Vokal nachtretend, doch kann man auch hier ſehr viel Bezeichnendes geben. Daß man hauptſächlich auf den Stimmtönen zu verweilen, dieſe Stimmlaute nur als manchfaltige Artikulationsformen zu gebrauchen habe, und ſie, beſonders beym Geſang, nur in ſo weit herausheben ſoll, als es die Deutlichkeit fordert, dieß iſt oben ſchon geſagt, und durch Beyſpiele erläutert worden. — Aus dieſen manchfaltigen Formen, die noch durch verſchiedenes Dehnen, Schleifen, Stoßen, größere oder geringere Fülle, längeres und kürzeres Anhalten ſo reich modifizirt werden können, entſpringen die noch manchfaltiger zu geſtaltenden Sylben und Worte, daraus die einzelnen Sätze und ganze Perioden. Und was läßt ſich erſt hier leiſten, wo der Rythmus mit ſeiner Allgewalt den Schwung und Reitz der Melodie erhebt, hier im Kraftton und der hervortretenden Länge die Energie des Gemüthes, dort in angenehmer Verſchmelzung der Stimmtöne und Laute, in manchfaltigſter Betonung derſelben, im bewegten Leben der Kürzen die lieblichſten Empfindungen darlegt, wo ſich das reichſte Seelenbild in der geiſtvollen Benutzung

entſprechender Formen ausprägt, die in der manchfaltigſten Abſtufung und Zuſammenſetzung aller Sprachelemente und der reichſten Artikulation im Ganzen und Einzelnen die intereſſanteſte Harmonie des ſchönen und reichen Gemüthes ſo deutlich ausſprechen. Wird Das mit dem Schüler auf dieſe Weiſe genau durch viele Beyſpiele durchgeübt, ſo muß er eine klangvolle, allſeitig gebildete Ausſprache, ſomit eine herrliche Vorbereitung zum Geſang für die Folge erhalten. Dieſe wird aber in der letzten Hinſicht noch mehr gebeſſert, wenn man darauf ſieht, daß die Vokale immer länger ausgehalten werden; die Tonfülle dabey ſtets ſich vermehrt, indem man die Luftröhre möglichſt öffnet, und die Stimme an die tieferen Tonpunkte anſchlagen läßt; ſich unausgeſetzt müht, die den Klang wegnehmenden Conſonanten möglichſt zu mildern, und jene den Vokalen nachtretenden zart anzuſtoßen, damit die Deutlichkeit eben ſo wenig als die Klangreinheit leide; wenn man ſich alſo auf dieſe Weiſe übt, Beſtimmtheit in der Ausſprache mit möglichſter Tonvollkommenheit zu verbinden. Denn dahin muß das Streben des Sängers gerichtet ſeyn, Beſtimmtheit des Tones und der Ausſprache mit gefühlvoller Verſchmelzung zu verbinden. Und das iſt eine große Aufgabe, die man ſelten gelöſet findet. Das kann aber auch nur geſchehen, wo ſich eine ſolche Vorbereitung, eine ſolche genaue Uebung in den einzelnen Theilen, der Geſanggebung, ſowie beſonders der beſtimmten tonreichen Ausſprache des Textes im Ganzen und Einzelnen vorfindet, wie wir ſie bisher entwickelten. Das deutliche feſte Herausheben dieſes iſt nicht ſchwer; aber damit geht auch in der Regel das Sonore, Melodiöſe verloren, und das darf nicht ſeyn. Man muß ſich daher unausgeſetzt üben, einer Seits die einzelnen Sylben und Worte feſt anzuſtoßen, ſie zu ſcheiden, damit man Alles in jeder Entfernung verſteht, — deren Maaß übrigens das ſchärfere oder gelindere Accentuiren und Herausheben der einzelnen Sylben, beſonders das beſtimmtere der Endſylben mit eingemiſchten kurzen Pauſen beſtimmt — anderer Seits den Stimmtönen, wie beym Geſang, immer mehr Andauer zu verleihen — oder man muß den Sprachgeſang ſtudiren. Dazu dient denn nun auch das Ueben im verſchiedenen Betonen der Vokale durch alle Grade von Kraft, Zartheit, Wachſen, Verlieren, Freude, Schmerz u. ſ. w. — Iſt dieſes geſchehen, dann geht man zu dem logiſch-richtigen Vortrag. Darüber iſt ſchon oben S. 186 u. d. f. bey Gelegenheit der Zergliederung des Schillerſchen Gedichtes in dieſer Hinſicht Vieles geſprochen worden, was allgemein anwendbar iſt. Daſſelbe Beyſpiel laſſe man nun von dem Schüler nach der dortigen Anweiſung vortragen.

Hebt er das ganze logiſche Bild bis auf das Kleinſte heraus, dann weiſe man ihn an, es mit voller Beſeelung zu deklamiren. Da hat er denn daſſelbe zu beachten, was oben bey der Erörterung der gemüthlichen Darſtellung des Beyſpieles Fig. 17 Tab. 19 ſo genau entwickelt ward. Zuerſt muß er den Hauptton des ganzen Gefühlsbildes ſuchen, welches ſich in dem darzuſtellenden Werke vorfindet. Dieſer iſt hier derſelbe, wie bey dem erwähnten muſik. Beyſpiele, jener der Würde, die ſich hier bis zum Heiligen erhebt. Und für dieſen Fall ſetzen die Deklamationslehrer wohl nicht den tiefſten Grundton der Stimme, u, der, Geiſterton genannt, zur Darſtellung ſchauerlicher Gefühle und Scenen dient, aber doch den vollen o, — den 2ten in der Reihe von der Tiefe zur Höhe u, o, e, a, i — Gebet- Götterton genannt, welcher auch zu Monologen gebraucht wird; während das e — der jedem Menſchen eigene Stimmton, wonach alle übrigen Grundtöne bemeſſen werden — als Erzähl- Leſe- Lehr- und Converſations-, a als Redner- und i als Befehlton bezeichnet wird. Durch einen ſolchen beſtimmten Grundton iſt nun für das Steigen und Senken der Gefühle, das hier, ſowie in jedem muſik. Werke zu beachten iſt, die paſſende Art der Ausführung gegeben. Steigert ſich z. B. in dem vorliegenden Falle das Gefühl der Würde, ſo mag man, wenn die Steigerung durch Verſtärken der Tonfülle nicht mehr zureicht, in den nächſten Ton e, dann in das a ſich erheben. Senkt ſich die Empfindung, und das majeſtätiſche Füllen des Tones genügt nicht mehr, ſo mag man bis zu u abſteigen, obgleich der Grade des Steigerns und Senkens bey demſelben Grundton in den möglichen vielen Abſtufungen der Stimme genug vorhanden ſind. — So wie aber durch das Hauptgefühl der Hauptgrundton, und durch dieſen wieder jede Abſtufung in den Nebentönen beſtimmt iſt, ſo iſt auch zugleich die Art der Tonbildung im Ganzen und Einzelnen, ſowie die Art der Accentuation und Artikulation angegeben, wobey das auf S. 254 u. d. f. Angeführte ganz ſeine Anwendung findet. Zu der Entfaltung des gemüthlichen Bildes trägt aber auch noch das Tempo ſehr viel bey. So wird im gegenwärtigen Falle dieſes Moderato ſeyn müßen, bey feierlichen Stellen, wie z. B. „Und ein Gott iſt — ein heiliger Wille lebt,“ noch langſamer einherſchreiten, ſich aber auch dafür bey andern Stellen, z. B. „Und ob Alles in ewigem Wechſel kreiſ't,“ wieder verſchnellen. Ueberhaupt wird man ſich in dieſer Hinſicht nach dem Charakter des Stückes und der Folge der Gefühle richten müſſen, welche ja alle oben mit dem ihnen zukommenden Tempo erörtert wurden, ſo wie überhaupt das gehörige

Benutzen der Rythmik für eine ſeelenvolle Darſtellung äußerſt wichtig iſt. Danach richten ſich nothwendiger Weiſe auch die Tonfälle, Accente, Pauſen u. ſ. w., was man in jeder Anweiſung zur Deklamation z. B. in der von Kerndörffer genauer auseinandergeſetzt findet, und worauf der Verf. verweiſet. Das erwähnte Gedicht nehme nun der Lehrer, unter Berückſichtigung alles Angegebenen, mit dem Schüler durch. Er befrage ihn über das herrſchende Hauptgefühl, ſeine verſchiedene Entwicklung, die Contraſte, das Heben und Senken im Ganzen und Einzelnen, kurz er durchgehe es, wie das erw. muſik. Beyſpiel zergliedert wurde. Dann laſſe er es ihn vortragen, aber mit genaueſter Beachtung der logiſchen Grundgliederung, und ſteigere ihn ſo lange, bis er es mit voller Beſeelung vermag. Dann übe er ihn in der gleich ſeelenvollen Darſtellung vieler anderen Gedichte oder Stücke überhaupt, und ſetze dieß ſo lange fort, bis er jeden Text mit voller Seele aufzugreifen, und eben ſo darzuſtellen die Gewandtheit errungen hat. Und nun iſt er erſt für den Geſangvortrag im engern Sinne vorbereitet. Mußte nicht auch der Tonſetzer früher durch die Dichtung begeiſtert ſeyn, ehe er das dort ausgeprägte Seelenbild durch ſeine Formen wieder geſtalten konnte? Und der Vortragende, bey dem man in der Regel jene ſchöpferiſche Kraft nicht vorausſetzen kann, wollte ſich dieſe Mühe nicht geben? Der Lehrer ſey in dieſem Punkte unnachſichtlich; denn wenn der Ausführende den Text allein ſchon ſo beſeelt darſtellen, und eine treffliche Wirkung auf das Gemüth erzeugen kann, was wird er erſt leiſten, wenn er noch durch den Geiſt einer paſſenden Muſik gehoben wird! Dadurch entziffert ſich nun das Weſen vom

Geſangvortrag im engern Sinne.

Nicht das einſeitige Vorherrſchen bloßer Deklamation, nicht jenes allgemeiner Gefühlsbilder, ſondern das Verbinden der Grundgliederung der muſik. ſowie der Wortrede in der Anſchauung eines Ideals, das ſich durch die Worte verdeutlichet, und daher von dieſen nähere Bezeichnung erhält, bildet dieſes. Und auf dieſem Punkte kann keine Rede mehr ſeyn von blos richtigem, deutlichen Darlegen des Textes, wo wäre auch hier das nothwendige reiche Gefühlsleben? nicht von dem Entfalten an und für ſich intereſſanter Geſangformen, wo bliebe ſonſt der nöthige wichtige Antheil der Dichtung? Es iſt eine vollendete Geſtaltung, bey der ſich jener in der Dichtung gegebene Inhalt durch die vermittelſt der muſik. Bear-

beitung verliehene Form, und dieſe ſich wieder durch jene gehoben und verklärt zeigt. Wohl mag bald das Geiſtige, bald das Gemüthliche vortreten, bald mögen beyde in gleichem Maaß zur ſchönen Entfaltung mitwirken; im wahren Geſangvortrage wird jedes Element das andere heben, eine Kraft die andere anregen, und eben in dieſem ſo deutlich vernehmbaren Wechſel, in dieſem intereſſanten Wettſtreit der angeregten geſammten Grundvermögen des Menſchen, um alles Wahre, Schöne und Heilige mit feſter, durch das Wort genau beſtimmter Ueberzeugung auszuſprechen, was das edle Gemüth in ſich ſchließt, eben darin liegt der unbeſchreibliche hohe Reitz der Geſangmuſik. Deswegen iſt alle Inſtrumentalmuſik nur bloße Nachahmung. Und anſtatt daß man in neueren Zeiten darauf bedacht iſt, die äußern Darſtellungsformen im Geſange durch das Benutzen der wirkungsvollſten Figuren der Inſtrumentalmuſik zu bereichern, wäre es weit zuträglicher, wenn man den Geiſt der Geſangmuſik beſſer ſtudirte, in das Weſen der beyden Sprachformen näher zu dringen und dieſes auf eine geniale Weiſe zu verbinden ſich bemühte. Da iſt die unverſiegbare Quelle der trefflichſten Effekte, die, vom Tand äußerer Formen entfernt, aus der Tiefe einer edlen für das Höhere erglühten Seele fließen. Was kann z. B. der Vortragende nur allein durch ſanfte Betonung eines Wortes mit halber Stimme leiſten, was, wenn er den Hauch gleichſam zerfließen läßt, wo es die ſanft ſchmerzliche Schilderung eines tief empfindenden Gemüthes gilt! Wie verklärt er uns da das Bild eines edlen Menſchen, der, ſchöne Ideale in ſeinem Herzen nährend, und dieſer ſich bewußt, vielleicht die antwortende Seele nicht findet, wonach ſich ſein unbefriedigtes Innere ſehnt! Wie kann er uns in dem muthige Aufforderung enthaltenden Text, wo er denſelben mit vollſtem Seelendrang vorträgt, eine große Heldenſeele erſcheinen laſſen, die nicht blos energiſch empfindet, ſondern wo der kräftige Erguß der Gefühle dieſe beſtimmte Richtung durch das Wort erhält, das volle Ueberzeugung, ſonach ungetheiltes Erfülltſeyn des ganzen menſchlichen Weſens durch dieſe Geſinnungen ausſpricht. Wenn z. B. in der tr. Arie aus der Schöpfung von Haydn der Sänger mit ſteigender Begeiſterung die Worte vorträgt: „Mit Würd' und Hoheit angethan, mit Schönheit, Stärk' und Muth begabt, gen Himmel aufgerichtet ſteht der Menſch, ein Mann, und König der Natur," wenn ſeine wachſende Seelenwärme uns ſo deutlich erkennen und fühlen läßt, wie er, von der erhabenen Anſchauung der Menſchenwürde durchdrungen, das Große, welches der Schöpfer

ihr verliehen hat, erkennt und fühlt; wenn dadurch wieder der Saamen zu den edelſten Empfindungen und Handlungen gelegt wird, wer wird das hohe Weſen der Geſangmuſik, wer die Art nicht begreifen, wie nur in dem gegenſeitigen Durchdringen beyder Sprachformen auf dem höheren Punkte künſtleriſcher Begeiſterung ihr Geiſt ſich entfalte, in ſeiner Fülle und Umfaſſung ſich ausſpreche? — Es handelt ſich alſo, wie ſchon geſagt, bey dem künſtleriſchen Vortrag der Geſangmuſik im engeren Sinne nicht um das deutliche richtige Herausheben und Bezeichnen des Textes, oder das regelrechte, ſogar auch gefühlvolle Darſtellen der andern muſik. Formen, der wahre Sänger bringt uns die Tiefe und Eigenheit eines für das Höhere, Beſſere erglühten Seelenlebens zur Anſchauung, führt dieß zur deutlichen Erkenntniß vor. Das muß, wer Sänger ſeyn will, in ſein Gemüth aufnehmen; dieſe Anſicht muß ihn durchdringen; das iſt, wie ſchon geſagt, der höchſte Punkt, daß man deutlich erkennt und fühlt, wie das vom Sänger Ausgeſprochene ſeine volle Ueberzeugung, ſomit Wahrheit im eigentlichſten Sinne des Wortes iſt, die durch den tiefen und reichen Strom begleitender Gefühle die volle Bekräftigung, vollkommene Beſeelung erhält; wodurch alſo dem Weſen der Wort- ſo wie jenem der Tonrede entſprochen, und das unwiderſtehlichſte Einwirken auf das Gemüth des Hörers hergeſtellt wird.

Um auf dem leichteſten Wege dahin zu gelangen, gehen wir vom Recitativ aus. Dieſes iſt, wie es auch das Wort bezeichnet, — Herſagen, Sprechen — im Grunde eine muſik. Deklamation, ſomit eine Art der Deklamation überhaupt. Die Geſetze dieſer kennt unſer Schüler bereits, ſo wie er auch geübt iſt, Stücke von jedem Charakter künſtleriſch vorzutragen. Und da wird er im Recitativ viele Erleichterung finden; denn den Schluß der Perioden, die einzelnen Sätze und redneriſchen Einſchnitte, ja ſogar alle Worte, auf welche ein beſonderer Nachdruck fällt, muß der Tonſetzer ſchon bezeichnet haben, und der Ausführende darf dieß nur ergänzen, wo er hierin Fehler des Tonſetzers findet. Auch iſt dieſes leicht, da er nur die zu Grunde liegenden Akkorde zu beachten hat, und, inſofern er nicht gegen die Harmonie anſtößt, und ſich berechtigt und tüchtig genug fühlt, die Melodie der muſik. Sprache ändern darf. Ferner bezeichnet ſchon der Tonſetzer mehr oder weniger den Gang der Gefühle ſowie der redneriſchen Entwicklung durch die Harmonieen, das Erſte durch ſeine Modulationen, worin er blos den Verfolg der Gefühle beachtet, ſich daher an keine Haupttonart bindet, anders anfängt und endiget, am gehörigen

Platz die frappanteſten Ausweichungen einmiſcht, und ſo jedes Mittel anwendet, um ein feſt bezeichnetes und reiches Gemälde zu liefern; das Zweyte, inſofern er nirgends einen vollkommenen Schlußfall gibt, wo es nicht der Text fordert, und daher jenen durch verſchiedene Modulationen ſo lange aufhält, bis der Sinn ſich vollkommen endigt. Das hat denn nun der Recitator zu beachten, und, wie bey der Deklamation, die jedem Gefühle anpaſſende Accentuation und Tonbildung anzuwenden, mit einem Worte, ungebunden zu deklamiren. Daher kümmert ihn auch die vom Tonſetzer gegebene Taktbezeichnung der Melodie nichts; — wo dieſe nicht zur Verdeutlichung des zu gebenden Ausdruckes dient — denn in der Regel bezeichnet jener nur lange und kurze Sylben durch das Verlegen jener auf die guten, dieſer auf die ſchlechten Takttheile, ſo, daß alſo der Sänger Viertheile wie Acht- oder Sechzehntheile und dieſe wie jene vorträgt, Pauſen länger oder kürzer oder gar nicht hält, kurz das Muſikaliſche nach dem Geiſt und Erforderniß der Deklamation behandelt. Deswegen iſt auch das Recitativ in der Regel in den C-Takt geſetzt, — ſ. Fig. 1 T. 33 und 34 — und nur die Inſtrumente, welche Zwiſchenſätze auszuführen haben, berückſichtigen das angezeigte Tempo, ſ. Fig 1, ſowie, daß ſie nicht eher einfallen, bis der Sänger ausgeſprochen hat, ſelbſt, wenn die Noten dieſes im Anfange jenes Taktes ſtünden, in welchem auch ſie gleich im Anfange mit einzufallen hätten, ſ. U. Dafür wartet auch der Sänger, bis ſie ihre Stellen ausgeführt haben, ſ. V. Doch iſt hier eine Ausnahme, wenn nämlich irgend ein Wort durch das Zugleicheinfallen der Begleitung ſoll gehoben werden, ſ. W. Daher ſchreibt man auch die Singpartie in die Stimme jedes Inſtrumentes, damit durchaus keine Irrung vorgehe, und die Stimme ſtets richtig begleitet werde. Auch der Sänger, der im Ganzen nicht eigentlich ſingen, ſondern mit einem guten Geſangton ſprechen, oder zu ſprechen ſcheinen ſoll, hat bey manchen mit cantabile, arioso, a Tempo bezeichneten Stellen das Tempo zu beachten, und in den eigentlichen Geſangsvortrag überzugehen; ſo wie es eine gute Wirkung erzeugt, und dem Geiſt der Deklamation gemäß iſt, wenn manche Stellen mit mehrangehaltenem und gefühlvollem Vortrag gegeben werden, ſ. R. In dieſem Falle, ſowie überhaupt, wo der gemüthliche Ausdruck vor dem logiſchen tritt, oder mit Wirkung vom Sänger ſo behandelt werden kann, — was aber mäßig zu geſchehen hat — mag man die Melodie durch Vor-Nachſchläge ſo wie andere paſſende Manieren weicher X, kräftiger T, kurz bezeichnender geben, als es der außerdem blos

ſyllabiſche Vortrag geſtattet hätte P). Ja häufig rechnet der Tonſetzer darauf, ſ. T. 28 Fig. 1, und Fig. 1. T. 33, 34; es fordert dieß die nothwendige Entfernung der Eintönigkeit p); der Verſchmelzung des Geſanges q), und die Natur der Sprache, welche die vorletzte Sylbe in der Regel hebt, um den Tonfall bey der letzten deſto mehr heraustreten zu laſſen r). Doch iſt auch hier wieder die doppelte Art des Recitativs ſowie der Charakter deſſelben zu unterſcheiden. In erſterer Hinſicht iſt es entweder nur vom Baß — einem Violoncell und Contrabaß, einem Fortepiano, einer Orgel — begleitet, welche die Akkorde angeben, und ſelten einen kleinen Zwiſchenſatz haben, oder es geſchieht dieß von mehreren Inſtrumenten ſ. D), die den Geſang nicht allein unterſtützen, ſondern auch noch dazu mitwirken, das ganze Seelenbild herauszuheben, und daher ſowohl die im Texte bereits ausgeſprochenen Empfindungen ausdrücken ſ. C), als die folgenden vorbereiten, ſ. E). Dort iſt gewöhnlich der erhobene Gefühlsausdruck nicht vorhanden, es kann ein weniger bedeutendes Geſpräch, eine ruhige Erzählung u. ſ. w. in demſelben vorkommen, daher es in der Regel mehr geſprochen, und der Vortrag im Ganzen etwas raſcher gegeben wird. Oft geht es der 2ten Art voraus, wie z. B. häufig in der Schöpfung von Haydn, wo ein Theil des Textes auf die erſte, der andere auf die zweyte Weiſe behandelt iſt; was theils Manchfaltigkeit, theils Steigerung in der künſtleriſchen Geſtaltung überhaupt bewirkt. Hier muß die Stimme ſowohl auf die Wärme und den eigenen Ausdruck der Begleitung, als auch dieſe auf den Vortrag jener achten, damit ein gemeinſchaftliches Zuſammenwirken der ganzen Darſtellung eindringende Wahrheit verſchaffe. Der Charakter des Recitativs wird durch den Inhalt, ſeine Beſtimmung, und die darſtellende Perſon gegeben. Da man nämlich jene Sätze, worin eine feſte in ſich begränzte Gefühlsentwicklung iſt, in der Arie behandelt, — nur ſelten kleidet man ſolche in die Form des Recitativs ein, und da, um die nöthige Abwechſelung herzuſtellen — ſo wird das Recitativ hauptſächlich angewendet, wo entweder die Erhebung zum Lyriſchen fehlt, z. B. bey Erzählungen, Geſprächen, Monologen dieſer Art, oder wo der Gefühlsdrang zu abſpringend iſt, als daß er ſich durch ein feſtes geſchloſſenes Bild begränzen ließe, z. B. bey bedeutender Unruhe des mit ſich kämpfenden Gemüthes, ſ. Fig. 1 T. 33, unſtät lodernder Flamme ſtarker Leidenſchaft, des Schmerzes, der Rache u. ſ. w., wo alſo dieſes gleichſam als Einleitung zur folgenden geſchloſſenen Gefühlsentwicklung der Arie dient, ſ. Fig. 1. T. 34. Der richtige Vortrag jenes ver=

langt daher ſtets eine Beachtung des Folgenden, mit dem es ein Ganzes ausmacht. Das Recitativ kann ferner gebraucht werden in der Kirche, bey der Theatermuſik u. ſ. w., worüber oben S. 307 u. d. f. das Nöthige ſchon erörtert wurde. Auch iſt die darſtellende oder vertretene Perſon zu berückſichtigen. So muß z. B. ein Held würdiger, edler, größer ſprechen, als eine untergeordnete Perſon, ein Uriel, Raphael in der Schöpfung erhobener, heiliger, als Adam und Eva, ein Chriſtus in einer Paſſionscantate anders als ein hoher Prieſter oder Pilatus, eine Camilla edler, größer, als Ghitta. Hat der Lehrer dem Schüler dieſe Anſichten erklärt, dann laſſe er ihn das als Beyſpiel angeführte Recitativ vortragen. Die Situation, und wie es ergriffen werden muß, dieß iſt bereits oben S. 329 entwickelt worden, womit jener dieſen voraus bekannt zu machen, und ihn durch das Gefühl einer ſolchen edlen Handlung, einer ſo erhabenen Seele zu begeiſtern hat; denn von dem Maaß und der Eigenheit der Seelenſpannung, womit das Ganze, beſonders die erſte Stelle ergriffen wird, hängt ſehr viel ab, ſ. die Anm. S. 270. Dann laſſe er ihn den Text, ohne Muſik, deklamiren, befrage ihn über die Perioden, Sätze, Einſchnitte, wichtigeren Worte, den Gang der entwickelten Gefühle, — zuerſt der mütterlichen Freude; dann der Beklommenheit; der ſteigenden Angſt ihr Geheimniß verrathen, Schuld am fremden Blut ſeyn zu müſſen; der Größe in dem Entſchluß, ihren Gemahl rein vom Verbrechen zu erhalten, wogegen ſich ihre ganze Natur ſträubt; woraus der erhabene Vorſatz fließt, alle Qualen, ja ſelbſt den Tod lieber zu dulden; was ſich bis zum höchſten Heldenſinne am Ende ſteigert, der ſich beym Vortrag durch die feſte und entſchiedene Kraft unbeſiegbar verkündet, womit beſonders die letzte Stelle — mit risoluto bezeichnet — zu geben iſt — das Steigern und Senken derſelben, die Contraſte u. ſ. w., laſſe dieß Alles mit erhobener, mit gedämpfter, mit kräftiger und weicher, mit freudiger und ſchmerzenvoller Betonung darſtellen, die ſich bis zum leiſeſten Hauch verlieren mag, wie es eben der Text und ſeine Abſtufungen verlangen, laſſe danach die Tonfülle, Pauſen, Accente, beſonders die ſchnellere oder langſamere Bewegung, das accelerando oder ritardando geben, und ſuche ſo ein vollkommenes Seelenbild zu erhalten. Hierauf laſſe man ſich von ihm erklären, wie der Tonſetzer dieſes durch ſeine Akkorde, Geſang-Sprachweiſe, Zwiſchenſätze u. ſ. w. geſtaltete; wo ein näherer Gefühlsausdruck, wo nur bloßes Sprechen Statt finden könne; und hierauf Beydes verbinden. Dann wird ſein Vortrag nicht eintönig, nicht ſchleppend oder unzuſammenhängend, ſondern ſeelenvoll, reich, gewandt, leicht, wahr im eigentlichſten Sinne ſeyn,

und ein ſchönes Ganze bilden, das in den manchfaltigen, reichen, intereſſanten Partieen und Abſtufungen den tiefen, reichen, durch genaues Studium gebildeten Geiſt des Vortragenden ausſpricht. Geht dieſes Recitativ, dann nehme er auch das kleinere Fig. 1 T. 34, wo Camilla, der Erhörung des Himmels gewiß, ſich ſo glücklich fühlt, ohne Leid und Schmerz doch noch eine freudenvolle Stunde genießen zu können, was, als Ueberleitung zur folgenden Arie, mit freudig erhobenem Gefühle gegeben werden muß. Nebſtdem übe der Lehrer ihn auch im Vortrage anderer Recitative von guten Meiſtern im verſchiedenſten Charakter beſonders von Gluck, Mozart, Händel, Naumann u. a., und ſchreite nur nicht weiter, bis er der muſik. Sprache ſo recht Herr iſt. Die darauf verwendete Zeit und Mühe lohnt ſich reichlich in der Folge. Dazu dient auch das Studium ſolcher Geſangſtücke, worin der deklamatoriſche Ausdruck vorherrſcht, wo ſonach dieſelben Grundſätze im Allgemeinen zu beachten ſind, die beym Recitativ angegeben wurden, um ſo mehr, als auch dieſer deklamatoriſchen Behandlung derſelbe Charakter des Textes unterliegt. So z. B. erzählt Leporello im Don Juan die ausgebreitete Bekanntſchaft ſeines Herrn, wie würde da eine durchgeführte Geſangbehandlung im engern Sinne, wie ſonſt in der Arie paſſen! In ſolchen Fällen übernimmt die Begleitung das Entfalten der Gefühlsbilder, und die Stimme deklamirt, nothwendiger Weiſe im genau erörterten künſtleriſchen Geiſte. Nicht immer aber herrſcht dieſer deklamatoriſche Ausdruck in ganzen Stücken, er tritt auch bey einzelnen Stellen vor; worauf man alſo, ſo wie, wo wieder eigentlicher Geſang kömmt, ſehr zu achten hat. — Näher ſchon der Verbindung des muſik. Ausdrucks mit dem deklamatoriſchen rückt der Schüler in dem Vortrag von Liedern. Dieſe ſind entweder durchaus komponirt, wo ſie dann mehr in das Gebiet der Arie übergreifen, oder alle doch wenigſtens die meiſten Strophen werden nach derſelben Melodie geſungen. Nun iſt hier zwar eine beſtimmte Geſangform, und dieß eine durch den gemüthlichen Hauptton des Gedichtes überhaupt beſtimmte; allein eben dieſe erfordert, ſoll die Ausführung künſtleriſch ſeyn, eine reiche Geſtaltung, und eine ſolche zu geben, das iſt die Aufgabe des Sängers. Deswegen iſt auch der ſchöne Vortrag eines Liedes — das wir hier in Beziehung auf die muſik. Behandlung in allgemeinſter Bedeutung nehmen — ſo ſchwer. Schon das Aufgreifen des manchfaltigen Charakters desſelben, das mehr oder weniger der Freude oder Trauer, Sehnſucht oder Zufriedenheit, Kraft oder Milde, dem Ernſt oder Scherz u. ſ. w. zuſagen, gewöhnliche, höhere, die edelſten Gefühle und Ideen aus=

ſprechen, vom religiöſen oder weltlichen Inhalt, Volks- oder Geſellſchaftsgeſang ſeyn kann, iſt ſchwierig. Und nun werden ſogar Gedichte im feierlichen Oden- oder Hymnenſtyl mit einer einzigen Melodie verſehen, in welcher der Flug der erhabenſten Begeiſterung, die reichſte Quelle der manchfaltigſten Gefühle, der kühnſten Bilder und Wendungen, die höchſte Spannkraft des dichteriſchen Schwunges überhaupt ſich ergießt, was gehört da nicht für eine Geiſteskraft dazu, um *jede* Dichtung in ihrem wahren Weſen zu erfaſſen! Zwar geht das zunächſt den Tonſetzer an; aber wie wenig im Grund die Noten ſagen, wie viel der Vortragende *aus ihnen herausſagen* muß, das iſt ja ſchon ſo oft erinnert und belegt worden. Da muß man denn das Gedicht ſo lange ſtudiren und deklamiren, bis man den Geiſt des Ganzen gefunden hat. Iſt dieſes, ſo geht es an den Vortrag im Einzelnen. Und hier kann nur eine ſeelenvolle Deklamation helfen. Sie zeigt uns das ganze logiſche Gebilde bis auf den Antheil jedes Wortes, was mehr oder weniger, was gar nicht gehoben werden ſoll; ſie entwickelt uns das ganze Gefühlsbild, jede Steigerung, jedes Senken u. ſ. w. ſie gibt uns die entſprechenden Formen für jede Art der Tonbildung nach dem verſchiedenen Charakter der darzuſtellenden Gefühle u. ſ. w. kurz, ſie liefert uns die Mittel, um die einfache Melodie zum reichſten intereſſanteſten Seelengemälde umzuſchaffen, und dieß muß der Sänger Alles in ſeinen Vortrag aufnehmen, zuerſt daher ſeine einfache Melodie logiſch manchfaltig und dann ſeelenvoll reich geſtalten. Da kann er ſeine hohe Bildung kund thun, indem er in der Entfaltung der Ideen ſeine Geiſtes-, in jener der Gefühle ſeine Gemüths- und in der Gewandtheit und Leichtigkeit des Ergriffs *aller* Formen ſeine Phantaſiekraft bewährt. Jede Strophe, jede einzelne Stelle, ja jedes Wörtchen, das eine abweichende Bedeutung enthält, wird er anders darſtellen, treu dem Hauptcharakter, der eben durch dieſe *reiche* Entwicklung heraustritt, im vollſten Erguſſe der lebendigſten Gefühle, wie ihn die lyriſche Poeſie fordert. So würde z. B. in dem S. 186 angeführten Gedichte die Melodie in der erſten Strophe ernſt und feierlich, Erwartung ſpannend vorgetragen werden müßen, beſonders in den 2 letzten Zeilen. Die 2 erſten Zeilen der 2ten Strophe erfordern vieles Gefühl der Würde, die 2 folgenden jenen berichtigenden Ton, welcher irrige Anſicht widerlegt, den die Deklamation der muſik. Form leiht, der ſich in den 2 letzten Zeilen bis zur Sicherheit der Behauptung verſtärkt. In der 3ten Strophe ſteigert ſich das Gefühl der Würde mit jeder Zeile, nur in den 2 letzten Zeilen, beſonders der letzten, ſenkt ſich die

Würde zum frommen kindlichen Gefühl. Deſto impoſanter wirkt nun die Steigerung zur erhabenſten Empſindung in der 4ten Strophe, die ſich immer, beſonders in der 3ten und 4ten Zeile, erhebt, und ſich endlich in der letzten Zeile in feſter heiliger Ruhe verkläret. Und nun tritt der aus der Wortrede in den muſik. Vortrag übertragene Mahnungston ein, der mit eindringender Herzlichkeit gemiſcht es dem Hörer ſo recht an das Herz legt, wie er nur dieſen Glauben bewahren und zur Erhebung Vieler recht weit verpflanzen ſoll, was ſich in den 2 letzten Zeilen bis zur entſchiedenen Gewißheit ſteigert, wie es S. 187 u. 88 ſo genau zergliedert iſt. So muß der Sänger jedes Gedicht auffaſſen und vortragen; ſo die einfache Melodie, beynahe mit jedem Tone anders geſtalten; ſo die vom Tonſetzer gegebenen einfachen Hauptumriſſe durch die ſchöne Bildung und volle Glut ſeines Innern zu vollendeten Lebensbildern ausmalen; ſo verſchmelzt ſich der deklamatoriſche Ausdruck mit dem muſikaliſchen, wovon dieſer die einfachen Contouren, jener die reichen und wahren Farbetöne zu allen Abſtufungen im ganzen Gemälde gibt, welche das ſchöne Gemüth zu einem harmoniſchen Ganzen verſchmilzt, und mit der Kraft voller Beſeelung belebt. Ja ſelbſt zu einer techniſch-richtigen Ausführung, beſonders in Hinſicht des ſo nöthigen Athemnehmens, dient die genaue deklamatoriſche Kenntniß, wodurch man nicht allein mit allen Perioden, Sätzen, redneriſchen Einſchnitten, wichtigen Worten bekannt wird, ſondern auch ſo abſetzen lernt, daß ſelbſt der logiſche Sinn, ſowie ſogar die Kraft des beſeelenden Ausdrucks dadurch gewinnt. Ueber das Erſte, hauptſächlich in Bezug auf Muſik ohne Text, ſ. S. 247 u. d. f. Sowie man dort durch geſchickte Zerlegung des Satzes bis in ſeine kleinſten Theile reiche Gelegenheit zum Athmen erhält: ſo iſt es auch bey der Geſangmuſik durch die geiſtige Trennung der Redetheile. Doch will der Verf. zum Ueberfluß hier wieder erinnern, daß man nur die durch den Sinn genau zuſammenhängenden Worte nicht trenne, z. B. den Artikel, auch wo möglich das vorhergehende Eigenſchaftswort, wenigſtens doch das 2te nicht von ſeinem Hauptworte, das Fürwort nicht vom Verbum, das Füge- und Zahlwort nicht vom folgenden Wort, das Hilfs-Zeitwort nicht vom Particip und Infinitiv, ein einfaches Wort nie in der Mitte oder bey irgend einer Sylbe, z. B. Gemüth-es, ein zuſammengeſetztes blos im äußerſten Fall, und da nur in die einzelnen Theile, aus welchen es zuſammengeſetzt iſt, Sturm-geläute u. ſ. w. Die Regel bey jeder ſchicklichen Gelegenheit — jedoch dieß nicht übertrieben — beſonders vor längeren Noten Athem zu nehmen, iſt bereits

oben ſchon angeführt worden. Allein man kann dieß ſo anwenden, daß ſelbſt die Entfaltung reicher Gefühlsbilder, überhaupt eines ſeelenvollen Ausdrucks dabey gewinnt. Man betrachte das folgende Beyſpiel, wo die Pauſen — den möglichen Abſatz und die fz den beſondern Nachdruck anzeigen, welchen man auf die einzelnen Worte legen, und dann ſtets etwas, wenn auch nur ſehr ſchnell, athmen kann.

D) C) D) B) C) D) cresc. — C) cresc — A) B) C)
Bald — genieß ich — das Vergnügen — dich — zu ſeh'n — du D) meine Luſt! —
fz fz fz fz fz fz
cresc. cresc. cresc.
Wenn ſein Aug — voll Liebe brennt — ich — mein Herz — ihm öffnen kann,
fz fz fz
cresc. — — —
Ach — wenn Mutter — er — mich nennet — u. ſ. w.
fz fz fz fz

Durch dieſes einfache Abſetzen, wo es mit den im Text entfalteten Gefühlen übereinſtimmt, kann ſich ſogar ein gemüthlicher Drang ausſprechen, wie es durch das cresc. hier bezeichnet iſt. Und ſo wird ein genaues Studium des Textes, eine geiſtvolle Zerlegung und Benutzung deſſelben dazu führen, daß gerade dadurch das Weſen der Geſangmuſik im höchſten Punkte erſcheint. Doch mache man nicht zu viele dergleichen Abſätze; im Gegentheile, je vollſtändiger der Sinn in einem ſolchen, je mehr er Vorſtellungen in ſich begreift, deſto beſſer. Auch muß ſich ja der Sänger üben, immer längere Sätze in einem Athemzug geben zu können. Da wäre denn im obigen Beyſpiele der längſte Abſatz bey A), ein kürzerer bey B), noch ein kürzerer C) und dann D). Hier handelte es ſich auch nur um eine Hindeutung für den Fall der Noth, und zugleich zum Gewinn einer ſeelenvollen Geſtaltung. — Auch bey dieſen Geſängen muß hie und da z. B. bey Erzählungen, Erörterungen u. ſ. w. der deklamatoriſche Vortrag vortreten, der dann wieder bey einer Gefühlsentwicklung in den eigentlichen Geſangton übergeht. Beyde aber müſſen ſich, wo möglich, durchdringen, doch ſo, daß der muſik. im Allgemeinen nach dem Geiſt dieſer Dichtungsart ſelbſt vorherrſcht. Und das iſt beſonders bey Liedern zu beachten, welche mit Variazionen geſetzt ſind, wo es ſich nicht um bloße techniſche Kunſtfertigkeit, ſondern um ſtets neues tiefes Beſeelen dieſer Formen durch den reichen Geiſt des Sängers vermittelſt der im Text gegebenen verſchiedenen Bedeutung handelt. *).

*) Nicht einem Jeden iſt es gegeben, aus dem Gedicht ſelbſt ſogleich den Geiſt des Ganzen und Einzelnen zu ergreifen, auch nicht jeder Lehrer kann dieſe geiſtige Vorbereitung haben; da räth denn der Verf., irgend eines Werkes über die Dichtkunſt oder Aeſthetik über-

So übe nun der Lehrer den Schüler in dem Vortrag dieſer Geſänge von allem Charakter, wodurch derſelbe den deklamatoriſchen Ausdruck mit dem des Geſanges trefflich verbinden lernt. Er nehme Romanzen, worin in der Regel der lyriſche, Balladen, worin der epiſche — erzählende deklamatoriſche — Ton vorherrſcht, dann wieder Geſänge, in welchen die reinſte Gefühlsentwicklung ſich vorfindet. Vermag es der Schüler, aus eigener Kraft jede einfache Melodie reich zu geſtalten, ſo kann ihm der Vortrag von Arien — ausgeführteren Geſangſtücken für eine oder einige Stimmen — und ihren Arten nicht mehr ſchwer ſeyn. Dort war viel Text und eine einfache Melodie, welche der Vortragende reich geſtalten mußte, hier findet er wenig Text — nur den die beſtimmte gemüthliche Anregung eines oder einiger Subjekte bezeichnenden — aber dieſen durch die Kraft des Tonſetzers ſchon reich entwickelt. Und da hat er die eigene Situation der Perſon aufzugreifen, welche er vertritt, oder die ſich in der Arie überhaupt ausſpricht; dann ſtudirt und deklamirt er den wenigen Text; und hierauf erforſcht er, wie der Tonſetzer die wenigen Sätze auf eine ſo manchfaltige intereſſante Art entwickelte, bald in kräftiger Steigerung, bald im ſanften oder getrübten Tone ſich verlierend, bald erhebend zur Hoffnung, Freude, zum Jubel, bald niederſenkend in tiefer Wehmuth, Sehnſucht u. ſ. w.; wie er ſie von ſo vielen Seiten immer bedeutender erſcheinen ließ,

---

haupt, z. B. Engels Theorie der Dichtungsarten, der Aeſthetik von Schreiber oder Pölitz, — die in einem leicht faßlichen Tone geſchrieben ſind — u. A., oder der Anweiſungen zur Deklamation z. B. jener von Kerndörffer ſich zu bedienen, bey der auch eine Sammlung von Gedichten des verſchiedenſten Inhaltes und die Erklärung ihres Vortrages im Ganzen und Einzelnen ſich befindet. Ueberhaupt muß, wer als Sänger etwas Gutes leiſten will, hauptſächlich Dichtkunſt ſtudiren und an ihren ſchönen Werken ſeinen Geiſt auszubilden ſtreben. Beſonders wichtig iſt dieß für den Sänger auf dem Theater, der, ohne der nothwendigen muſik. Kenntniſſe z. B. in der Harmonielehre, Rythmik, Melodik zu erwähnen, nothwendiger Weiſe mit der Geſchichte, Mythologie, plaſtiſchen Kunſt — wegen der Schönheit der Stellung, des Gewänderwurfs — Mimik, Pantomime, Tanzkunſt u. ſ. w. vertraut ſeyn muß. Nur ſo kann er ſich frey und wahr bewegen, den Charakter im Ganzen und Einzelnen ſchön entfalten; und da wird er nicht mehr, wie der Konzertſänger vortragen, ſondern ſein Geſang wird eine ſolche Feſtigkeit, Beſtimmung, plaſtiſche Gediegenheit erhalten, daß nachdem wir die entſchiedene Richtung des Gemüthes im Geſange fühlten und erkannten, nun kein Zweifel über die folgenden Handlungen beym Hörer mehr obwalten kann. Wenn daher bey jedem Sänger, ſo iſt beſonders bey dem dramatiſchen die Verbindung des deklamatoriſchen mit dem muſik. Ausdrucke höchſt nothwendig.

und ſo ein treffliches Seelenbild eines oder einiger Individuen unſerm entzückten Blicke darſtellt. Wie ſpricht ſich in dem kleinen Geſang Fig. 1 T. 24 einer herrlichen Seele edles Mutterherz aus, das vertrauensvoll, wie es bey allen guten Müttern der Fall iſt, ſich zur Gottheit wendet, beſonders wo es ihr Höchſtes, ihr Kind gilt! Welch' ſchöne Züge des frommen Gemüthes läßt uns der Tonſetzer bey den Worten: „ja ewig" und ihrer Wiederholung bey dem „ewig dankbar" ſchauen! Wenn dieſes „ja ewig" gehörig herausgehoben, und bey der Wiederholung mit jener Verſtärkung gegeben wird, welche dem Ton der feſteren Verſicherung eigen iſt, welchen Eindruck muß dieß erzeugen! Wie heben, wie durchdringen ſich Geſang und Deklamation! Wie entſcheidet hier die hohe Erkenntniß einer tief empfundenen und mit voller Ueberzeugung ausgeſprochenen Idee! Noch mehr findet ſich dieß in dem Rondo Fig. 1 T. 35 — einer Art der Arie, welche daher ihre Benennung trägt, — Ringelſtück — weil der Hauptgedanke ein- oder einigemal zurückkehrt, ſ. A) u. B), die Entwicklung alſo wieder von demſelben Punkte beginnt, und ſich nun in neuer Geſtaltung fortſetzt, ſ. C). Erfüllt von dem freudigen Gedanken, ihr geliebtes Kind bald zu ſehen, beginnt erhoben Camilla mit dem erſten Satz. Die Begleitung nimmt theilnehmend ihre Gefühle auf, und ſie wiederholt mit Beſtätigung ihre erſte Aeußerung. Und wie herrlich malt uns nun der Tonſetzer dieſes Wiederfinden! Mit Innigkeit und tiefer Rührung — ſo wahr durch die Modulation ins A moll bezeichnet — weidet ſie ſich an ſeinen Zügen, drückt das lang Entbehrte an ihre Bruſt; der Schmerz iſt vergeſſen, die Freude entſtrömt, daher die frohe Geſangweiſe im 12. u. 13ten T. Und nun kömmt wieder die bezeichnende Weichheit des Mutterherzens bis zur Fermate. Sie hört es Mutter! rufen, und beſeligendes Entzücken hebt ihr ganzes Weſen, daher dieſe wonnevollen drängenden Gefühle, welche der Tonſetzer in ſeiner Geſangweiſe gibt. Die Begleitung übernimmt die Fortſetzung des muſik. Ausdrucks, Camilla beſtätiget durch das deklamatoriſche „ja!" geht dann wieder zum reinen Gefühlsausdruck über, und ſteigert dieſen bis zur Fermate durch bekräftigende Wiederholung des Textes; wo ſich alſo die Kraft der Deklamation und des Gefühlſchwunges verbindet. Darauf tritt die erſte Idee bis zum 8ten T. nach der Fermate ein; da ſteigert ſich die Freude in der Begleitung, welche der Geſangvortrag durch die Worte „ſein Anblick wird freundlich mein Leiden verſüßen" beſonders durch die mit Verſtärkung zu gebende Wiederholung der letzteren ſo bedeutend erklärt. Dann kömmt die zarte Mutterliebe in dem „er iſt mein Alles" was mit

vieler Innigkeit und frommem Gefühle zu geben, und weswegen das colla parte in die Stimmen geſetzt iſt, damit der Sänger ſich, unbeengt vom Takt, ganz ſeinem Gefühle überlaſſen könne. Daher werden auch häufig ſolche Stellen etwas langſamer ausgeführt. Noch inniger iſt das folgende „an's Herz ihn zu ſchließen!" beſonders die Wiederholung zu geben. Dieſer Gedanke hebt die Bruſt zum erregendſten Freudengefühl, zum Jubel empor, welchen der Tonſetzer durch ſeine ſprechende Geſangweiſe nach dem kurzen Halt ſo wahr bezeichnet. Hierauf übernimmt wieder bey a) den reinen Ausdruck des Jubels die Begleitung, und die Stimme bey b) die Verdeutlichung durch das Wort, dann thut jenes bey c) wieder die Stimme, ergießend ſich in vollſter und dabey weichſter Anregung beym colla parte. Bey der Wiederholung derſelben Stelle ſteigert ſich das Gemüth, erhebt den bisherigen Erguß der Freude durch den neuen Geſang bey d) bis zum entzückenden Wonnegefühle, miſcht dieſem durch die weichen Formen bey e) — Verzierungen vom Crescentini — mehr Edles, Mütterliches bey, erſchwingt ſich wieder bey f), läßt bey g) in den einfach ausgezogenen Tönen der Wonne volle Fülle in ſteter Steigerung entſtrömen, dringt mit der Kraft des höchſten Seelenſchwunges durch die Paſſage bey h) in unſere Seele, und vollendet ſo das Gemälde eines Mutterherzens, das, in jeder Art der edelſten Gefühle groß, hier als unſchuldig duldend unſer tiefſtes Mitgefühl, und als erhabene Seele, die das Kräftigſte wie das Mildeſte in ihrem ſchönen Gemüthe verbindet, unſere größte Verehrung in Anſpruch nimmt. Wie reich, wie trefflich iſt dieſe Schilderung vom Tonſetzer, wie hat er die wenigen Sätze aufgegriffen, was hat er aus ihnen entwickelt! Und ſo muß man denn alle Arien ſtudiren, ſeelenvoll deklamiren, eben ſo das muſik. Gebilde allein in ſein Inneres mit Begeiſterung aufnehmen, umdann durch die ſchöne Verbindung von Beydem als K ü n ſt l e r vortragen, ſ i n g e n zu können. Dieß f o r d e r t das oben entwickelte Weſen des Geſanges. Doch das zu leiſten könnte dem Schüler itzt noch zu ſchwer ſeyn. Den Uebergang vom Lied zur größeren Arie bilde man daher dadurch, daß man kleinere Arien — Arietten — vortragen läßt, worin nur wenige Wiederholung des Textes überhaupt eine kürzere Ausführung, Cavatinen, bey welchen daſſelbe ſich vorfindet, aber meiſtens mit bis zu Ende fortgeſetzter Steigerung der Gefühle, kürzere Geſänge in der Form der Polonoiſe u. ſ. w. Hiezu kann man auch das ſchon zergliederte Beyſpiel Fig. 1 T. 24 benutzen. Dabey wird aber auch die Kenntniß von den willkührlichen Auszierungen erfordert, welche v. S. 325 — 346 abgehan-

delte Lehre nun mit dem Schüler durchzunehmen iſt. Und da will der Verf. beſonders erinnern, daß man im *Geſange*, vorzüglich bey tiefen Stimmen, mit Verzierungen, Paſſagen u. ſ. w. ſparſam umgehen, dafür lieber die Bedeutung des Textes herausheben ſoll. Selbſt bey Cadenzen und Fermaten (die ſonſt immer in einem Athemzuge vorgetragen wurden, und in der Regel mit einfach gehaltenen ausgezogenen Tönen begannen, welchen dann Paſſagen und ein Triller folgten,) macht ein einfacher *ſprechender* kurzer Geſang mit einigen meiſterhaft ausgeführten Manieren und Paſſagen, welche dem Text angemeſſen ſind, mehr Wirkung, als das bunte Gemiſch ſolcher Figuren. Daher ſey man in der Wahl der dort angegebenen Formen, welche auch vorzüglich für die Inſtrumentiſten dienen ſollten, vorſichtig. Ein einfacher Ton mit <> oder > in das pp verhallend macht oft die trefflichſte Wirkung. Auch ſchmücke man nur die wichtigſten Fermaten aus. Ja ſelbſt die vom Tonſetzer angegebenen Verzierungen, oder kleinere Zwiſchenſätze ſuche man dem Charakter des Stückes und der Stelle anzupaſſen. Iſt dieß geſchehen, dann laſſe man ihn die oben zergliederte Arie Fig. 1 T. 35 einüben, die nothwendiger Weiſe bey tieferen Stimmen tiefer, vielleicht in das A, G, F verſetzt werden muß. Hierauf gebe man ihm Arien von dem verſchiedenſten Charakter. Dabey hat man nothwendig auf die Behandlung des Textes ſowie des muſik. Ausdrucks im Ganzen und Einzelnen zu ſehen, und *dieſe allein kann und ſoll* ihn leiten. So hat z. B. die Arie in der Schöpfung v. H. „Rollend in ſchäumenden Wellen bewegt ſich ungeſtüm das Meer" 3 verſchiedene Abſätze, der *drängenden Kraft* im Anfange, der *entzückenden Freude* beym Hervortreten der Berge und Ströme, und der *beſeligenden Ruhe* beym milden Fluſſe der Bäche. Bey manchen Arien hat der Text nur 2 Perioden, wovon die 2te die Beſtätigung der 1ten enthält. *Dieſe* wiederholt dann der Tonſetzer; da muß alſo auch Alles vom Vortragenden *beſtätigender* gegeben werden. Der 2te Satz kann auch eine geſenkte, traurige, der 1te eine freudenvollere Entwicklung enthalten; auch hier iſt die Steigerung bey dem Wiederkehren des 1ten Satzes, beſonders aber zu berückſichtigen, daß der Uebergang nicht zu grell geſchehe, ſ. S. 264 u. d. f. Oft iſt auch der Text ſo eingerichtet und behandelt, daß — wie bey einem Rondo — nach jedem einzelnen Nebenſatz der Hauptſatz wieder eintritt. Hier hat der Sänger ſowohl *dieſen* immer neu, ſtets eindringender und intereſſanter zu geben, als auch das manchfaltigſte Seelenbild in den ausleitenden Nebenſätzen zu beachten. Alles dieß muß dem Schüler, der gut

deklamiren lernte, etwas Leichtes ſeyn. Auch die Bezeichnung des Vortrags oder des Tempo im Anfange der Stücke enthüllt mehr oder weniger die Art der Ausführung. Ueber die dadurch beſtimmte Tonbildung und Accentuation ward bereits S. 256 u. d. f. das Nähere angegeben, was ſowohl auf die Darſtellung eines Geſangſtückes im Ganzen ſowie in den einzelnen Theilen um ſo leichter ſeine Anwendung findet, als ja der Text jedes zu Grunde liegende Gefühl verdeutlichet. Auch die einfachere oder reichere Ausführung kann jene Angabe näher beſtimmen. So kann ſich z. B. in einer mit Allegro bezeichneten Arie, worin belebtere Gefühle der Kraft, der Freude, eines volleren Seelendranges vorkommen, der Vortragende reicher Verzierungen bedienen, wo es der nie zu verſchleiernde Geſang noch erlaubt, vorzüglich dieſer in den ſogenannten Bravour-Arien — Geſängen mit vielen größten Theils ſchweren Paſſagen. Allein dort muß in den brillant und mit vielem Seelenſchwung auszuführenden Figuren die belebtere Bewegung des Innern, hier ein energiſches Gemüth erſcheinen, das die mächtigſte Spannung der Seele in den mit Fülle, Ründe, einer eigenen Kraft gleichſam hinausgeworfenen rollenden Paſſagen ſowie übrigen Manieren verkündet. S. die Anm. v. S. 266. Kömmt eine Cadenz vor, ſo muß ſie, beſonders bey vorhergegangener längerer Ausführung, kurz, aber deſto impoſanter ſeyn. Je mehr dieſer Seelendrang ſich verſtärkt, z. B. im Allo molto, Presto, deſto einfacher, aber feſter heraustretend wird die Ausführung, vorzüglich durch das künſtleriſche Hervorheben des Textes. Dieſes Letzte iſt auch beym Agitato zu beachten, damit in der lebhafteren Bewegung und dem unruhigen Drängen und Treiben ſich dieſer Charakter entfalte. Die Darſtellung im Allegretto hat mehr Beweglichkeit, Leichtigkeit; im Andante verbindet ſich dieß mit mehr Anmuth, Innigkeit, Lieblichkeit, was ſchon angenehme paſſende Ausſchmückung zuläßt, ſ. Fig. 3 T. 25 u. Fig. 1 T. 27; im Larghetto, Sostenuto, Cantabile erhält ſie in der Regel noch mehr Vertiefung und reicheren Erguß, ſ. Fig. 4 T. 25; und im Adagio, Largo, Grave feſte bedeutende würdige Haltung, den manchfaltigſten ſprechenden ſeelenvollen Vortrag ſowohl in den einfach mit tiefer Erfüllung ausgezogenen Tönen, als dem vollen Entſtrömen reicher Gefühlsbilder in den verſchiedenſten edlen Formen, die aber nur theils als Würze, theils als nothwendig, um die Steigerung der Gefühle, den mächtigen Drang des Gemüthes auszudrüken, erſcheinen dürfen, und ſelbſt bey der höchſten Glut ein ruhiges Zerſetzen der einzelnen Töne nicht dürfen vermiſſen laſſen, wie es die Beyſpiele Fig. 1 T. 24, Fig. 5 T. 25, Fig. 16 T. 26

u. Fig. 8, 9 T. 32 zeigen, und es S. 333 u. d. f. ſo genau zergliedert iſt. Die Aufſchriften Maestoso, Tempo di Marcia u. ſ. w. ſind oben S. 256 u. d. f. bereits mit der paſſenden Art der Ausführung erörtert worden. Meiſtens ſind mehrere dieſer Formen in einer Arie verbunden, ſo daß alſo z. B. zuerſt ein Andante oder Adagio, dann ein Allegro, hierauf ein Allo molto oder Presto, oder zuerſt Allegro, dann Adagio oder Larghetto und hierauf wieder ein Allo folgt, das durch ein più Stretto vielleicht in ein Allegro assai ausleitet, wobey man nothwendiger Weiſe den Wechſel der Gefühle und ihrer Entwicklung zu beachten und danach den Vortrag einzurichten hat. Arien von der verſchiedenſten Art mit dem Schüler einzuüben, wird nun die ernſte Sorge des Lehrers ſeyn. Dadurch wird jener vorbereitet, das Höchſte der Geſangmuſik, wodurch ſich der *Einzelne* auszeichnen kann, die *Scene* im gehörigen Geiſt ausführen zu können. Darunter verſtehen wir das vollendete in ſich geſchloſſene Seelengemälde eines Individuums bey einem Auftritte in der dramatiſchen Poeſie, wodurch daſſelbe ſein Inneres, wie im Monolog, vor uns entfaltet, nur, daß hier auch andere Perſonen gegenwärtig ſeyn und Antheil nehmen können. Daher der häufige Wechſel der ſtark erregten intereſſanten Gefühle; daher die verſchiedenen muſikaliſchen Formen, die in einem ſolchen Geſangſtück gewöhnlich verbunden ſind; daher wird eine ſo genaue Bekanntſchaft mit dem dramatiſchen Werk und der Situation vorausgeſetzt, in welcher ein ſolches Geſangſtück vorkömmt. Das angeführte Beyſpiel — deſſen Situation, ſowie die Verbindung der bereits einzeln zergliederten Stücke S. 329 u. 30 angegeben iſt, erhält einen der wichtigſten Auftritte der ganzen Oper. Camilla entfaltet uns hier ihre große Seele als Mutter, Gattin, und unbeſiegbare Heldin, wo es das edlere Leben der Menſchheit gilt. Die ganze Handlung bekömmt hier ihren Lichtpunkt; denn nun wird uns der Schmerz des Gatten, ihre Verſchwiegenheit, ja die Verirrung des Loredan ſelbſt deutlich, die letzte zum Theil entſchuldiget — ein *ſolches* Weib *muß* jedes tiefere Herz anregen. Die Sängerin kann daher das Höchſte in der Kunſt entfalten a) in der großen Charakterzeichnung, b) in der Einheit beym Wechſel der manchfaltigſten Empfindungen, c) durch ihre Gewandtheit im techniſch-geiſtigen Vortrag der ſo verſchiedenen Tonſtücke, des Recitativs — der vorherrſchenden Deklamation — des folgenden Adagio — des vortretenden Gefühlsausdrucks im reinen Geſangton — und des Rondo — dieſes in ſeiner Eigenheit und als Verbindung vom deklamatoriſchen und muſik. Ausdruck aufgefaßt, d) durch ihre Meiſterſchaft im Techniſchen — im Bilden und Ausziehen der ein-

fachſten Töne nach allen Abſtufungen, in der Fertigkeit in Manieren und Paſſagen, Kraft und Gewandtheit in jeder Form der Accentuation, Articulation u. ſ. w. Daher ſetzt auch die *richtige* Ausführung von ſolchen Stücken den höchſten Grad von Virtuoſität voraus, welcher *alle techniſchen und geiſtigen* Formen zu Gebot ſtehen, um *vollendete* Bilder der intereſſanteſten kräftigſten künſtleriſchen Anſchauungen ergreifen, und auch dieſe im Aeußern mit nothwendiger Einheit, Reichhaltigkeit und tiefer Umfaſſung darſtellen zu können. Glaubt der Lehrer ſeinen Schüler dazu vorbereitet, ſo nehme er dieſe Scene mit ihm durch, ſomit das Recitativ Fig. 1. Tab. 33, darauf das Adagio Fig. 1 Tab. 24, bey welchem der letzte Takt ausgelaſſen, und ſogleich in den Fig. 1 Tab. 34 bey Y), durch dieſen in das kleine Recitativ bey Z) übergeleitet wird, worauf das Rondo Fig. 1. Tab. 35 einfällt. Er übe aber jenen ſo *lange* im geiſtvollen Darſtellen dieſes, bis er es ſo gibt, wie es vorhin als von einer Sängerin zu gebend erörtert ward *). Und nun wird es demſelben deutlich ſeyn, welches tiefe umfaſſende Studium z. B. der verſchiedenen Charaktere, ihrer Entfaltung, der Seelenkunde, des Geiſtes der Muſik, der Poeſie, der Deklamation, welche große Gewandtheit ja unbeſchränkte Meiſterſchaft im Techniſchen dazu gehört, um *Sänger* ſeyn zu können. Dieß möge ſeinen Eifer ſpornen, daß er keine Anſtrengung ſcheue, jedes Opfer willig daranſetze, um zu dem ſchönen Ziele zu gelangen — unter allen Künſtlern der übrigen Muſik als der Erſte aufzutreten, jenen durch ſeinen herrlichen Vortrag vorſtrahlendes Muſter ſeyn zu können.

Ueber den Vortrag der Duetten, Terzetten, Quartetten, des Chors, u. ſ. w. iſt bereits oben S. 315 u. d. f. ſo wie über den Charakter der Tonſtücke überhaupt v. S. 307 — 320 geſprochen worden. Wegen der gehörigen Beachtung des Textes wäre es unnöthig hier noch etwas zu erinnern; aber daß man, wo mehrere zugleich ſingen, oder die Begleitung ſtark, der Platz ſehr groß, akuſtiſch-ungünſtig iſt, hauptſächlich bey Chören die einzelnen Worte und Sylben ſchärfer herausheben, und, gleich den einzelnen Tönen, ſ. S. 318 von einander trennen müße, damit ſie ſich nicht verwirren, wodurch die Ausſprache unverſtändlich wird, dieß will der Verf. zum Ueberfluß noch bemerken. Sehr gut iſt es daher, wenn ſolche mehrſtimmige

*) Beſonders macht der Verf. auf die überhaupt in Arien gebräuchliche Steigerung am Ende — hier in den 8 letzten Takten des Geſanges — aufmerkſam, die ſtets mit voller Seele ergriffen und herausgehoben werden muß, damit der Schluß beſtätigenden Eindruck, wie bey einer Rede, erhalte.

Stücke eben ſo genau in Hinſicht des Textes, der deutlichen, klangvollen und gleichen Ausſprache deſſelben, ohne Muſik, zuſammen eingeübt werden, als man es ſonſt nur mit der Melodie allein zu thun pflegt. Dadurch kömmt einerley Betonung in die gleich ausgeſprochenen Vokale, einerley Abſetzen beym Athmen, gleich feſte oder milde Accentuation in das Ganze, und nicht allein die Deutlichkeit, auch der ſchöne Vortrag gewinnt. Das iſt denn nun um ſo mehr bey aller Kirchenmuſik, beſonders dem Choral zu beachten, von deſſen gehöriger Ausführung bereits S. 309 geſprochen ward, und bey welcher, wenn ſie würdig ſeyn ſoll, die einfachen Töne mit tiefſtem Gefühle, heiligſter erhabenſter Stimmung, verbunden mit Innigkeit des gerührten Herzens, am andern Orte wieder mit kräftigſtem Aufflug des begeiſterten Gemüthes, mit mächtigſtem Seelendrang zu geben ſind, wie es die Feier der Gottheit fordert, welcher ſeliger Geiſter unzählige Schaaren die heiligen Geſänge ſingen, deren Wiederklang in der Stunde der Weihe der beglückte irdiſche Sänger ſeinen Mitmenſchen ertönen läßt, dadurch ihre Herzen erhebt, mit der Flamme Gottes entzündet, und ſie ſo durch das Höhere, durch das Heilige befruchtet.

Anweiſung zum allgemeinen Geſangunterricht in den Schulen.

Allgemeine Bemerkungen.

Daß es Pflicht ſey, jede von der Natur erhaltene ſchöne Anlage auszubilden; daß nur in der gemeinſamen harmoniſchen Kultur aller das Weſen einer der Menſchheit würdigen Erziehung beſtehe; wie ferner der gütige Schöpfer in der allen Menſchen verliehenen Stimme die allgemein mögliche Ausbildung im Felde des Schönen begründet habe, ſo, daß es nur von der Einſicht und dem edlen Willen des Erziehers abhängt, durch geiſtvolles und kluges Benutzen des Dargebotenen dem einzelnen Menſchen ſowie der ganzen Gattung den größten Vorſchub zu verſchaffen; wie ſonach die Geſangbildung ein allgemeines Bedürfniß jeder Erziehung ſey, welche, ausgehend vom Weſen der Menſchheit, ſich ihrer Aufgabe nach allen Richtungen bewußt iſt, dieß iſt bereits S. 350 u. 51 geſagt

worden. Da nun jeder Lehrer beym Unterricht überhaupt zunächſt die beſondern Anlagen des Individuums zu beachten hat, das Talent zum Kunſtgeſang aber eben nicht ſo ſelten iſt, ſo mußte hiezu eine Anleitung und zwar in jener Strenge und Umfaſſung gegeben werden, wie es der hohe Zweck der Kunſt fordert. Hier aber ſind wir auf einem andern Standpunkte. Dort trat bey der Pflege des Schönen und der hiezu vorfindlichen Anlagen die beſondere Rückſicht auf das Individuum vor; hier iſt die Beachtung des Allgemeinen vorherrſchend. Dieſer Unterricht muß dem Bedürfniſſe und den Fähigkeiten aller Schüler entſprechen, und läßt ſich daher nur in ſo weit auf die Beachtung der beſondern Anlagen ein, als es thunlich iſt, ohne die andern Schüler dadurch aufzuhalten. Daher hat auch der Verf. dieſe Anleitung ganz anders als die vorhergehende behandelt, ausgehend von dem Grundſatz, daß man ſich hier nicht genug beſchränken, den Unterricht nicht leicht und annehmlich genug machen könne, ohne ſich übrigens bis zum kindiſchen Spiele oder Zerſtückeln in die kleinſten Theilchen herabzulaſſen, was der Würde und dem Geiſt einer öffentlichen Schule entgegen iſt. Alle ſollen und müßen ſingen lernen, — die Wenigen mit ſehr beſchränkter Fähigkeit ausgenommen — es fordert dieß die allgemeine Naturanlage, es verlangen dieß die wichtigſten noch zu erörternden Vortheile. Die Anleitung muß ſonach ſo faßlich ſeyn, daß ſie Alle ergreifen, und dadurch allſeitig beſchult werden können. Daher wird auch der Lehrer eigens darauf denken, den Geſangunterricht immer angenehmer und intereſſanter zu machen. Und nur in dem Maaß, als er das geſteigerte Intereſſe ſeiner Schüler bemerkt, mag er in ſeiner Anleitung auf ſchwerere Punkte und Uebungen übergehen. Danach hauptſächlich mag er ſeinen Lehrplan an jedem Tag einrichten. Dieſe Anweiſung ſoll in Liebe beginnen, zur Freude, Erhebung, unvermerkten ſchönen Befruchtung führen, und in Liebe enden, welche die Schüler unter ſich, ſowie Lehrer und Schüler im ſchönſten harmoniſchen Bande zu umſchließen hat. Darum ſoll der Geſang die Schule eröffnen, und ſchließen. War die geiſtige Kraft der Schüler zu ſehr angeſpannt, ſo ſey die Geſangſtunde Mittel zu einer andern Art von geiſtiger Bethätigung, welche gerade jene Abſpannung gewährt, die, neue Stärkung verleihend, zur folgenden Anſtrengung wieder tüchtig macht. Und, wie leicht iſt es für den Lehrer, die Geſangſtunde, und das Einüben eines neuen ſchönen Liedes als größte Belohnung ſowie das Entziehen jener als Strafe für ſeine Schüler herzuſtellen, wenn er jene zur Stunde der Freude umzuwandeln verſteht! Wie gerne hört ſchon

das Kind ſingen! Wie viel opfert es, wie willig ſein Gehorſam, wenn man ihm ein ſchönes Liedchen zu ſingen verſpricht! Und dieſer Wink der Natur iſt von hoher Bedeutung, und kann von dem Erzieher trefflich benutzt werden. Denn ſo wei derſelbe die Neigung der Kinder zum Zeichnen, Umriſſegraben, — im Sand, auf Papier — recht gut als Vorbereitung zum Schreiben, dadurch zum Leſen, Linien und Figurenzeichnen — im allgemeinſten Sinne — zum höheren Unterricht in der Formenlehre, Mathematik, Geometrie, Naturkunde u. ſ. w. in ſteter Steigerung anwenden kann, ſo wird er auch der Liebe zum Geſange ſich zu bedienen wiſſen, um die Bildung im Schönen, bis zum Heiligſten aufſteigend, unvermerkt, und abſichtslos erſcheinend, daher aber auch deſto ſicherer und bedeutender wirkend zu pflegen. Was gewinnt der Schüler nur blos durch die Ausbildung der beyden geiſtigen Sinne des Gehörs und des Geſichtes, welche beyde beym Geſangunterricht ſo ſehr gekräftiget und verfeinert werden können! Welcher Vortheil fließt hieraus für die Bildung im Sprechen, Leſen, geiſtigen Vortrage bey den ſo bildſamen Organen der zarten Jugend! Was gewinnt nicht der Menſch für ſich, was für ſeine Einwirkung auf Andere durch eine klangvolle, reine, einnehmende Sprache, die ſich auf die Kinder ſo von Geſchlecht zu Geſchlecht fortpflanzt! Wie wird durch gute Geſangpflege das Gefühl, der Mittelpunkt des ganzen geiſtigen Lebens, geläutert, geſtärkt, durch die Gewalt des Rythmus geordnet! Wie lernt der Menſch durch das bindende Geſetz des Taktes der Melodie und Harmonie ſich beherrſchen; wie wird ſelbſt ſeine geiſtige Kraft geübt und geſtärkt, wie derſelbe nach allen Richtungen gebildet, die Gemeinheit und Rohheit aus ihm und der Schule verdrängt, die edlere Form unvermerkt zur Richtſchnur dem Gemüth gegeben, das Herz den ſchönſten Eindrücken geöffnet, zerſtört die Höhle des dumpfen Brütens, aus der Bosheit, Verläumdung, kurz jedes Laſter der Ungeſelligkeit aufſteigt! Wenn der Menſch ſchön empfinden lernte, wird er nicht jedes gemeine und unedle Gefühl verſchmähen, beſonders, wenn man mit der Geſangbildung noch zugleich die geiſtige und moraliſch-religiöſe Kultur durch Texte zu verbinden weiß, welche würdige Lebensbilder, edle Grundſätze, fromme heilige Gefühle entfalten? Wie liegt es hier in der Hand des frommen Lehrers, ſeine Schüler für jede Tugend des religiöſen, geſelligen, bürgerlichen Lebens zu entflammen, ſie zu beſeelen durch ſchöne Anſichten, welche in gefahrvollen Augenblicken Rettung und Schirm bieten, dann wieder Begeiſterung für alles Beſſere, warme Chriſtenliebe, thätiges Mitleid für die leidenden Mitmenſchen, Erhebung von der

Beengung der Erde zu Gott dem Schöpfer und Vater zu erwecken, ſo Ergebung in ſeinen göttlichen Willen, Ruhe und Zufriedenheit im ganzen Leben, des Guten überhaupt ſo viel herzuſtellen! Wie wird hier, wenn dieß in allen Schulen geſchieht, was die tiefern Geiſter dachten und empfanden, ſo leicht Gemeingut, wie muß ſich ſo die Nation heben! Wie muß ſich ſo die Menſchheit heben! denn durch eine ſolche gleiche Bildung verpflanzt ſich dieſer ſchönere Sinn aus den Schulen in die Familien, zuwendend Aller Herz und Sinn dem lieblichen Geſange, den ausgeſprochenen Grundſätzen willigen Eindruck verſchaffend, ſo die einzelnen Glieder in gleichen Anſichten und Gefühlen verbindend. Hatten ferner durch den gemeinſamen Geſang die Seelen der Schüler ſich feſter aneinander angeſchloſſen, ſo verbreitet ſich dieß auch auf ihr folgendes bürgerliches Verhältniß, wodurch liebevolle Geſelligkeit, dieſer Adel der beſſern Menſchheit gewinnen muß. Statt daß ſich die Familien trennen, eine oft über die andere mit verläumderiſcher Zunge herfällt, werden ſie ſich einen, um gemeinſchaftlich in den Erholungsſtunden des Geſanges zu pflegen; ſie werden ſich einen, um jedes Feſt, beſonders die Feier des Höchſten in der Kirche würdiger zu begehen, wozu ja der Lehrer die beſte Vorbereitung in der Schule geben kann. Ein edler Wetteifer wird Alle ſpornen, ſich gegenſeitig durch ſchönere Leiſtung zu übertreffen; denn dieß liegt eben ſo im Menſchen, als daß er den Drang hat, ſeine Gefühle in Freude und Trauer auszuhauchen. So kann alſo die Schule das Mittel zur Befruchtung des ganzen Lebens im Allgemeinen, ſo das Mittel werden, um die Bildung der Sinne, jeder geiſtigen Kraft, des Moraliſchen und Religiöſen bey allen Einzelnen in den Formen des Schönen zu befördern, und bis zum möglichen Punkt zu ſteigern. Und das ſollte den Lehrer nicht ſpornen, um mit aller Liebe, mit aller Aufopferung und Verläugnung den Geſang zu pflegen, und dadurch dieſe Unterrichtsſtunden zu Stunden der Beſeelung, Erhebung, Beglückung, ja des Heils zu machen? Das wird gewiß jeder redliche Lehrer thun, und dieß um ſo mehr, als er vorzüglich hier die Gelegenheit hat, das Gefühl der Achtung von Seite ſeiner Schüler durch jenes der liebevollſten Zuneigung zu verſtärken, welches ſich erzeugen muß, wenn jene bemerken, wie viele Freude, wie viele Erhebung ſie ſeiner aufopfernden Liebe verdanken, wie er nur ihr Beſtes beabſichtiget, wie ſein ſchönes Herz von jenen Empfindungen durchdrungen iſt, welche die gewählten Geſänge enthalten. Und da kann er denn Alles über ſeine Schüler gewinnen, die ihm auch in jedem andern Zweige der Bildung und des Unterrichtes willigere Folge leiſten werden. Daher wird er auch, beſonders im Anfange,

mehr auf erheiternde als ernſte Geſänge ſehen. Die Liebe muß erſt gewonnen, und kann nur dann geſtärkt und geleitet werden. Später mag er hie und da ernſte von moraliſchem Inhalt einmiſchen, und ſich endlich zu religiöſen aufſchwingen. Eben ſo ſorgſam ſey er in der Auswahl der Uebungsſtücke, die nie höher oder tiefer gehen dürfen, als es die Schüler im Allgemeinen vermögen. Er fange mit ganz leichten an, und ſteigere nur unvermerkt die Schwierigkeit. Sind ſchwere Verhältniſſe in einem Geſange, die nicht durchaus zum charakteriſtiſchen Bezeichnen der Gefühle gehören, ſo entferne er ſie lieber, oder wähle andere Melodieen; denn wofür will er ſich und ſeine Schüler plagen? Sie ſollen ja nur einfache Geſänge rein, mit gutem Ton, im Takt, und mit Ausdruck ſingen lernen, und das nach Noten, theils zu ihrer Bildung, theils zur Erleichterung des Lehrers, der ſich ſonſt mit dem Auswendiglehren ſo ſehr und immer neu plagen müßte. Daher wird er auch zuerſt nur eine kürzere Zeit dem Unterrichte widmen, vielleicht eine halbe Stunde, oder die längere Zeit mit angenehmen Erklärungen unterbrechen, und ſo dieſe gleichſam als eine Erholungsſtunde betrachten, in welcher er aber doch im Grund die ganze geiſtige Thätigkeit der Schüler immer mehr in Anſpruch nimmt, und ſie nach und nach zum Höchſten ſteigert. Da es nun eine Regel beym Unterrichte iſt, das Vorige fleißig wieder nachzunehmen, ſo kann er dieſes hier am beſten, wenn er ihnen die Freude macht, irgend ein angenehmes Lied zu wiederholen, bey dieſer Gelegenheit fleißig nachexaminirt, und zugleich wieder unvermerkt eine neue Lehre, als ſey ſie gleichſam die vollſtändigere Ausführung des bereits Geſagten, damit verknüpft. So lernt der Schüler ſpielend, vorzüglich, wenn er das Neue wieder mit anziehenden Beyſpielen zu belegen weiß. Daß die Schüler bald die Früchte von dem Erlernten koſten laſſen, iſt das beſte Mittel zur Ermuthigung bey einem ſolchen allgemeinen Schulunterrichte, wo man dieſe aufopfernde Ausdauer überhaupt nicht vorausſetzen kann, und wo oft einige Unfleißige das Ganze verderben. Zwar mag ſich der Lehrer durch das Ausſchließen jener helfen; aber nicht immer erlauben dieß ſeine Verhältniſſe. Und einem guten Lehrer iſt es ja gleichgültig, was er vornimmt, er weiß doch ſeine Schüler zum gewünſchten Ziel zu führen; auch iſt es ſein Zweck, die Schüler im guten Vortrag vieler Geſänge zu üben, welche oft wenige theor. Kenntniſſe vorausſetzen, und da kann man beym Einüben ſelbſt gelegentlich alles Nöthige beybringen. Sehr viele Erleichterung aber wird ſich der Lehrer verſchaffen, wenn er die beſten Subjekte mit guten vollen Stimmen, gutem Gehör und ziem-

licher Anlage zur Taktfeſtigkeit ausſucht, und zu Chorführern in beſonderen Stunden bildet. Jeder Abtheilung der Schüler — von 10, 12, 16 u. ſ. w. — gibt er dann einen ſolchen bey, welcher die Andern wieder leitet. Er kann auch, wenn die Schule ſehr ſtark iſt, wieder mehrere der kleineren Abtheilungen zu einer größeren verbinden, und ſo im Ganzen 2, 3 oder 4 bilden, wovon jede ihren Oberführer erhält, der voran, oder in der Mitte ſteht, den Lehrer und ſeine Abtheilung zugleich beachtet, auch in den Zwiſchenpauſen auf Ordnung ſehen, und was in der Stunde von den Einzelnen aufgeſchrieben wird, berichtigen muß. Dieſe Auszeichnung erhalten nur die brauchbarſten und zugleich bravſten Schüler. Sind mehrere dieſer vorhanden, ſo kann der Lehrer abwechſeln laſſen. Das ſpornt zum Fleiß, und der Lehrer wird ſich aus dieſen Beſſern einen kleinen Singchor bilden, welcher ſchon künſtlicher geſetzte Geſänge z. B. unter der Wandlung, bey Prozeſſionen, andern Feierlichkeiten aufführt, einzelne Stellen in Liedern oder Pſalmen z. B. eine Strophe um die andere abwechſelnd, allein ausführt, worauf dann der ganze Chor einfällt, wie man dergleichen Geſänge unter den Beyſpielen findet. Das regt den Schüler an, und hat der Lehrer nur 8—12 ſolcher, ſo wird er Alles leicht einſtudiren und mit Ehre aufführen. Dieſe können auch in beſondern Stunden, unter der Aufſicht des Lehrers, die Schwächeren nach- oder vorüben. In mehreren Jahren bildet ſich eine Menge dieſer Leute in der Gemeinde herbey, und nun erhält er auch Tenoriſten und Baſſiſten, welche er mit den Beſſeren der Schule in einem eignen Chor verbindet, wodurch er die Geſänge in der Kirche gut und vollſtändig aufführen, das Volk leiten, und ſo die Erbauung auf jede Weiſe befördern wird. Ja, wenn er nach der verſchiedenen Bedeutenheit der Feſte immer eine andere Art der Feier wählt, z. B. auf den höchſten Feſten Kirchenmuſik macht, dann Geſänge vortragen läßt, wo der Chor mit der Gemeinde abwechſelt und die durch einige Blasinſtrumente begleitet werden, ein andermal wieder Choral, an den gewöhnlichen Tägen nur Lieder ſingen läßt, ſo kann er dadurch den Beſuch der Kirche ſelbſt angenehm machen. Und das hängt Alles nur von ſeinem Fleiß und heiligem ernſten Willen ab. So nimmt man z. B. gewöhnlich die Kinder unter 10—9 Jahren nicht zum muſik. Unterricht; aber welche Erleichterung für die Folge wird er ſich verſchaffen, wenn er eine eigene Vorſchule aus den jüngeren Kindern bildet, die er beſonders unterrichtet, oder von einem vielleicht einigen der Beſſeren unterrichten läßt, und woraus die Fleißigen die Erlaubniß erhalten, mit den Größeren lernen und ſingen zu dürfen. In den früheſten Jahren ſchon muß die

muſik. Anleitung bey jenen beginnen, die etwas Tüchtiges leiſten ſollen. — Jeder Schüler muß ferner ſeine Schiefertafel mitbringen, um jedes von dem Lehrer auf die große mit mehreren Abtheilungen des Linienſyſtems verſehene Tafel Geſchriebene nachſchreiben zu können. Dabey kann drr Lehrer etwas ausruhen, und die Kinder werden wieder anders geiſtig und angenehm beſchäftiget. Die Berichtigung geſchieht durch den Lehrer, oder, wie geſagt, durch die Chorführer. Zu Haus müßen dann die in der Schule gegebenen Beyſpiele nachgeſchrieben, und nach Verlauf einiger Zeit in der Schule vorgezeigt werden. So erhalten die Kinder eine Sammlung angenehmer Geſänge mit guten Texten, und die Melodieen ſo wie die Noten überhaupt drücken ſich ihrem Gedächtniß tiefer ein. Die Schüler müßen beym Singen ſtehen, und dürfen nur um auszuruhen oder beym Nachſchreiben ſitzen. Sie werden ſo geordnet, daß immer Einer mit gutem Gehör und Stimmorgan zwiſchen einige Schwächere kömmt, wovon man natürlich die Urſache nicht angibt. Deswegen muß vorher der Lehrer die Anlagen aller Einzelnen unterſuchen, die er ſich nach ihrer Brauchbarkeit aufzeichnet, um das Ganze danach zu ordnen; was am beſten in beſondern Stunden partieenweiſe geſchehen mag. Wer durchaus kein Gehör oder eine gar zu ſchlechte Stimmanlage hat, darf nicht mitſingen; aber der Verf. würde ihn den Unterricht mitanhören laſſen, weil ja doch dabey manche Geiſteskraft geübt, vielleicht ſein Gehör nach und nach gebildet wird, und dieß Ausſchließen das Kind und die Aeltern kränkt, was der Lehrer, wo möglich, vermeiden muß. — Eine Violine mit ihrem ſo lange auszuhaltenden und durchdringenden Ton dient am beſten, um den Geſang theils vorzuſpielen, theils zu leiten; auch kann man ſie leicht tiefer oder höher ſtimmen, wie es der Geſang und die Stimmenhöhe der Schüler fordert: doch mag man ſich auch eines ſtarken Fortepiano bedienen. Vorſingen aber muß der Lehrer, wo es das Anſtoßen, Ausziehen, verſchiedene Bilden des Tones und das Verbinden mehrerer gilt, überhaupt, wo den Schülern das Vorſpielen nicht genügt. Doch thue dieß der Lehrer nicht zu häufig; denn ſonſt ſchadet er ſeiner Geſundheit, und die Schüler gewöhnen es ſo, daß ſein Vorſingen wenig mehr beachtet wird. — Daß zu Hauſe jenes, was in der Singſtunde vorgenommen worden, nachzunehmen ſey, dieß aber nie viel und nur leicht ſeyn dürfe, daß der Lehrer und wie er die Einzelnen zu prüfen, anzufeuern, ernſtlich, vielleicht unter Androhung des Ausſchluſſes, zu mahnen habe, ſo wie die übrigen allgemeinen pädagogiſchen Mittel kann der Verf. billig vorausſetzen. Nur will er darauf aufmerkſam ma_en, daß, beſonde_s im An-

ſange, wenigſtens vier Stunden in der Woche dem Geſangunterrichte gewidmet werden müßen. Zuerſt iſt der Eifer am regſten, und das benutzt man, um das Nöthigſte bald beyzubringen, und ſo einen tüchtigen Vorſchub zu erhalten. Dadurch kömmt man zugleich dahin, bald ein angenehmes Liedchen mit ihnen einüben, und ſie ſo die Frucht ihrer Mühe koſten laſſen zu können. Das gibt neue Ermuthigung, die dann der Lehrer wieder zu neuem Vorſchub anzuwenden und ſo immer die Schüler bis zum gewünſchten Ziele zu ſteigern weiß. Soll aber die Singſtunde eine Belohnung für den Fleiß in andern Fächern werden, ſo darf ſie nicht in der Schulordnung feſt beſtimmt ſeyn. Da erhält auch der Lehrer die Gelegenheit, dieſelbe nach dem Bedürfniſſe der Abſpannung zu jeder Zeit einſchieben zu können. Daß der Lehrer heiter und froh ſeyn oder ſich ſo ſtellen müße, iſt eine allgemeine Regel, ſonſt plagt er ſich und ſeine Kinder, und die Stunde der Freude wird eine der Trauer. — Wo möglich endlich lehre derſelbe nicht aus dem Buch, ſondern ohne alle Beyhilfe, die kleinen Beyſpiele, oder einige Andeutungen, von Noten, Pauſen, der Scala, Intervalle u. ſ. w., ausgenommen, welche er als Leitfaden auf einem Notenpapier in der Hand halten kann. So wird das Ganze eine freye Unterhaltung, ein Wechſelgeſpräch zwiſchen dem fragenden Lehrer und den antwortenden Schülern, und dadurch ſchließt ſich Alles enger und freundſchaftlicher an einander an. Das kann denn um ſo leichter geſchehen, als der ganze Unterricht ſo einfach iſt, wie man es ſieht aus der folgenden

Ueberſicht der ganzen Lehre.

Die Schüler ſollen einfache Geſänge rein, mit gutem Tone, im Takt, und mit Ausdruck nach Noten ſingen lernen. Ein jeder Geſang aber beſteht aus Text und Melodie. Wer ferner nicht gelernt hat, die Buchſtaben Sylben und Worte richtig und klangvoll auszuſprechen, der wird weder verſtändlich ſeyn, noch einen guten Ton herausbringen können, weil ſeine harte unregelmäßige Ausſprache den freyen Ausgang des Luftſtromes hindert. Wir haben alſo folgende 6 Punkte zu beachten: 1) eine reine, fehlerfreye, klangvolle Ausſprache; 2) die Kenntniß der Noten, in Hinſicht auf ihre Dauer in der Zeit — Takt; 3) in Hinſicht auf ihre Höhe und Tiefe, die Art ihrer Fortſchreitung und Verbindung in einer Melodie; 4) das Bilden eines guten Tones; 5) das Verbinden des Textes mit der Muſik; 6) den ausdrucksvollen Vortrag. Nachdem aber der Schüler zu lange bey einer

Lehre verweilen müßte, wenn ſie ſtets ganz vollſtändig, und dann erſt die folgende durchgenommen werden ſollte; derſelbe auch bald durch einige Frucht ſeiner Mühe ermuntert werden ſoll: ſo verbinden wir in eigenen Abtheilungen die zu einer Ausführung nothwendigen Materien in folgender Ordnung.

Zuerſt wird eine Vorübung im richtigen und klangvollen Ausſprechen beſonders der Vokale und des Anſtoßes derſelben durch die Conſonanten vorgenommen; denn der Schüler kann ja nur durch das Ausſprechen eines Vokals einen Geſangton erzeugen, ſomit hängt von der Art des Vortrages jenes die Beſchaffenheit dieſes bedeutend ab. Ferner iſt es zum guten Geſangvortrag durchaus nöthig, daß die *Beſtimmtheit* im Ausſprechen mit dem *Klang-Geſangvollen* möglichſt verbunden werde. Das kann aber nur geſchehen, wenn man ſo frühzeitig als möglich *beydes* übt, und ſtets ſorgſamer pflegt. Darum muß dieſe Uebung in dem richtigen Ausſprechen und Betonen *aller* Vokale und kurzer Sylben, ohne Rückſicht auf muſik. Betonung, vorausgehen. Auch ſoll ja der Schüler dieß bereits ſchon können, und darin beſteht eben das Richtige unſerer Methode, daß wir an das ſchon Vorhandene ſo feſt das Folgende anknüpfen. Kann nämlich der Schüler einen Vokal lange aushalten, ſo hat er ja ſchon einen wenn auch nur Stimm-Ton. Somit ſchließt ſich ganz natürlich der Unterricht der *erſten Abtheilung* an, welcher die Töne in Hinſicht der Zeitdauer in den *einfachſten* Verhältniſſen betrachtet, und nur Halbe, Viertheile und Achttheile mit den ihnen entſprechenden Pauſen, ſo wie die einfachen Töne der Durleiter aufnimmt, dabey den Unterſchied des ganzen und halben Tones angibt, den Ton mit mittlerer Stärke anſtoßen und etwas ausziehen läßt, und damit ſyllabiſche Uebungen verbindet. Und da iſt der Lehrer ſchon im Stande, kleine Geſänge mit ſeinen Schülern durchzunehmen.

In der 2ten Abtheilung werden die Ganze, das Sechzehn- und Zweyunddreyſigtheil ſowie der Punkt mit den entſprechenden Pauſen vorgenommen, und die Taktarten angegeben. Die Scala wird mit den Taktarten verbunden eingeübt. Das zufällige Erhöhungs- und Erniedrigungs- ſowie das Wiederherſtellungszeichen wird erklärt. Man läßt die Töne friſch anſtoßen, durch Wachſen und Abnehmen verſchieden bilden, und übt das f u. p. cresc u. decr. ein. Dabey wird auf Reinheit, Gleichheit, Feſtigkeit, mögliche Ründe und Fülle des Tones geſehen. Worte verbinden ſich mit dem Geſang, wo jede Sylbe ihren Ton ſowie auch eine mehrere Töne erhält.

In der dritten Abtheilung kommen dann die noch übrigen Triolen und Sexto-

len vor, alle Notenarten werden verbunden, und das verſchiedene Tempo wird erklärt und eingeübt. Zugleich werden die leichteren Intervalle theoretiſch und praktiſch durchgenommen. Eben das geſchieht mit der Molleiter, ſowie mit den verſchiedenen Schattirungen der Tongebung. Bey den zur Uebung gegebenen Geſangſtücken wird dann noch der Text zergliedert, und danach der Ausdruck im Vortrag geregelt.

Kann man den Unterricht noch weiter fortſetzen, ſo kommen in der vierten Abtheilung vor: das Hinweiſen auf den Geiſt des Rythmus, das ritardando, accelerando u. ſ. w., die chromatiſche und enharmoniſche Leiter, die verſchiedenen Tonarten mit Uebungen im Verſetzen, die ſchweren Intervalle, dann alle Schattirungen der Tongebung in Bezug auf den nun zu übenden ſeelenvollen Vortrag, der, mittelſt vorhergegangener Deklamation vorbereitet, durch Geſänge vom verſchiedenſten Charakter umfaſſend und allſeitig gebildet wird.

Von einer jeden Abtheilung kann nun der Lehrer alle Materien ſich leicht einprägen, oder auf ein Blättchen ſchreiben, und ſo frey erklären. Wie lang er ſich bey jedem Punkt aufzuhalten, mit wie vielen Schülern er Jedes durchzuüben, welche Erklärung Auseinanderſetzung er dabey anzuwenden habe u. ſ. w. dieß gibt ihm der Erfolg und ſeine Einſicht ſelbſt an.

Erſte Abtheilung. Der Lehrer, nachdem er ſeine Schüler zur fleißigen Pflege des Geſanges ermuntert, und ſie nach dem Verhältniſſe des Platzes in eine zwey oder mehrere Reihen geordnet hat, zeigt ihnen, wie beym Geſang Wort und Töne verbunden ſeyen, und wie man nicht gut ſingen könne, ohne erſt die Vokale, Conſonanten, Sylben und einzelnen Worte gut ausſprechen zu können. Er übt nun die Vokale allein — zuerſt Haupt- dann Neben- ſowie Doppelvokale — mit vielen Schülern durch, eben ſo dann mit Conſonanten in Sylben verbunden, hierauf in Worten, nach den S. 268, 69, 72-74 angegebenen Grundſätzen. Dann ruft er einen Schüler auf — was, um die Aufmerkſamkeit immer rege zu erhalten, abwechſelnd in verſchiedenſter Richtung mit Allen geſchehen muß — und läßt einen Vokal und zwar zuerſt das a ſo lang als möglich aushalten. Hierauf fordert er ihn auf, mit dieſem einen Geſangton zu verbinden. Kann dieß der Schüler nicht, ſo zeigt er nun, wie man einen Geſangton nur durch ein längeres Anhalten und Bilden der Luftſchwingungen auf einem beſtimmten hohen, tiefen oder mittleren Punkt der Stimme erzeugt; wie der Ton feſt angeſtoßen ausgehalten und ausgezogen werden muß, wobey Zunge, Lippe, Gaumen, Zähne unbeweglich liegen bleiben, die letzten aber gehörig

zu öffnen ſind, ſ. S. 360 u. d. f. Zugleich kann er die Beſchaffenheit der Stimmwerkzeuge und ihren Antheil bey der Bildung der verſchiedenen Töne erklären, ſ. S. 357. Einen ſolchen Ton läßt er dann von Vielen nachſingen, ihn ſolang aushalten, und, jedoch ohne Anſtrengung, ausziehen, als er ſeine Hand in der Höhe hält. Dieſen müßen dann — mit oder ohne Hilfe des Lehrers — die Schüler höher und tiefer verſuchen, wobey ſtets vor jedem Ton friſch aber ſanft und unhörbar Athem genommen und dieſer ſparſam verwendet werden muß. Da kommen nun Töne klanglos, rauh, ſchreiend, gedämpft, breit u. ſ. w. zum Vorſcheine. Alles dieß ſucht der Lehrer nach S. 362-64 itzt ſoviel möglich, und dann in der Folge immer mehr zu verbeſſern, indem er keinen andern Ton als einen ſanften klingenden mehr duldet, ſ. S. 72 u. d. f. Da aber jeder Geſang aus Tönen beſteht, welche höher oder tiefer ſind, länger oder kürzer ausgehalten werden — was der Lehrer durch das Vorſingen eines Liedchens und Zergliedern deſſelben ſo anſchaulich machen kann — ſo muß man auch die Zeichen kennen, wodurch dieſes doppelte Verhältniß ausgedrückt wird. Dieſe nennt man Noten, die, um das längere oder kürzere Anhalten zu bezeichnen, verſchiedene Formen erhalten, und um die Höhe oder Tiefe eines Tones anzuzeigen, auf dem ſogenannten Linienſyſtem, ſowohl auf den Linien ſowie ober und unter als zwiſchen denſelben — ſ. S. 4 — einen höheren oder tieferen Stand erhalten, ſ. Fig. 3. T. 3. Um das Erſte zu erklären, nimmt der Lehrer einen Apfel, zeigt, wie dieſer ein Ganzes bildet, wie aus dem einfachen Zerlegen — was er wirklich thun kann — 2 Hälften, aus dem doppelten 4 Viertheile, aus dem dreyfachen 8 Achttheile, aus dem vierfachen 16 Sechzehntheile, und aus dem fünffachen 32 Zweyunddreyßigtheile entſpringen. Nun befragt er ſie, ob man nicht dieſelbe Zeit vonnöthen habe, um die 2 Hälften oder die 4 Viertheile — er kann auch die kleineren Stückchen wieder nach Willkühr verbinden — oder die 16 kleineren Stückchen zu eſſen, welche man auch braucht, um den ganzen Apfel zu verzehren. Daſſelbe Verhältniß ſey nun auch bey den Noten: wie der ganze Apfel, ſo ſey die ganze Note, wie der halbe, ſo ſey die halbe Note u. ſ. w., wie es S. 4 u. 5 angegeben, und durch die Beyſpiele Fig. 1, 2, 3, 4, 5 u. 6 T. I. erklärt iſt, was der Lehrer auf die Tafel ſchreibt, und mit dem Schüler durchgeht. Nun muß man aber doch, fährt der Lehrer weiter fort, ein Maaß, eine Beſtimmung haben, womit man die Länge oder Kürze der Dauer ausmißt, und dazu ſoll in der Folge immer das Viertheil dienen; und damit dieß Allen ſichtbar iſt, ſo gebe ich mit dem Niederſchlag

der Hand jedesmal das Zeichen, wann ein Ton angefangen, mit dem ſchnellen Aufheben derſelben, wann zu ſingen aufgehört, und mit einem neuen Schlage in die Höhe, wann ein neues Viertheil angeſchlagen werden ſoll, wobey immer die Sylbe da geſungen wird. Das übt nun der Lehrer zuerſt mit einem Viertheile, dann mit zweyen, wie es Fig. 1 T. 37 angezeigt iſt, und zwar ſo lang im genaueſten Takt, den er feſt mit möglichſter Schärfe von ſeinen Schülern mitſchlagen läßt, bis er merkt, daß ſie das richtige Zeitmaaß in ihre Seele aufgenommen haben. Dann ſagt er: nun ſchlagt ein Viertheil hinab, eines in die Höhe, haltet aber den Ton aus. Iſt dieß geſchehen, ſo erklärt er ihnen, wie ſie itzt eine halbe Note geſungen haben, und wie alſo die Halbe nur ein doppeltes ausgehaltenes Viertheil ſey. Dann miſcht er die Uebungen wie Fig. 2 T. 37. Sowie aber 2 ſolcher Schläge verbunden die Dauer der halben Note beſtimmten, ſo lernt man die Achttheile geben, indem man jedem feſt angeſchlagenen Nieder- oder Aufſchlag — durch fz bezeichnet — einen ſchwächeren Nebenſchlag — p — anhängt, welcher Fig. 3 durch den herablaufenden Strich angezeigt iſt. Hier iſt alſo das Viertheil in 2 kleinere Theile zerlegt, die um die Hälfte geſchwinder vorzutragen ſind, ſowie die halbe Note um die Hälfte langſamer gegeben werden mußte. Nun werden dieſe Notenarten wie Fig. 4, 5 u. 6 gemiſcht geübt. Allein nicht immer ſoll geſungen werden; man ſetzt auch oft einige Zeit aus — was der Lehrer durch irgend ein Lied deutlich macht — und ſolche Schweigezeichen nennt man Pauſen. Jede Note hat die ihr entſprechende Pauſe. (Nun ſchreibt der Lehrer die Noten mit den entſprechenden Pauſen, wie Fig. 15 T. 1, bis zur 64theils-Pauſe ausſchlüßig auf die Tafel). Dieſe Zeichen werden nach S. 6 erklärt, ſo weit es hieher paßt, dann wird geſagt, daß man dieſe Pauſen eben ſo wie die ihnen entſprechenden Noten durch den längeren oder kürzeren Schlag zu bezeichnen und danach das Schweigen einzurichten habe. Dieß wird durch viele vom Lehrer nach der Form von Fig. 7 u. 8 T. 37 gegebene Beyſpiele eingeübt, wobey man nur von der halben, Viertheils- und Achttheilspauſe Gebrauch macht.

Geht das Rythmiſche, ſo wird das Treffen der Noten in Hinſicht auf Höhe und Tiefe vorgenommen. Der Lehrer hat die Schüler bereits höhere und tiefere Töne bilden laſſen, und ihnen die Art ihrer Bezeichnung auf dem Linienſyſtem erklärt. Entweder nun geht ein Geſang in ſtufenweiſer Fortſchreitung, oder es ſind auch Intervalle — Terzen, Quinten u. ſ. w. — eingemiſcht. Das Letztere wird in der zweyten Abtheilung eingeübt, in dieſer haben wir uns hauptſächlich mit dem Erſten

zu beſchäftigen. Und da iſt es das Weſentlichſte, daß die Schüler die Scala in den Kopf bekommen. Der Lehrer ſingt einen Ton z. B. c, darauf das d, und fragt nun, ob dieſer Ton höher oder tiefer ſey. Er ſingt dann wieder c und dann das tiefere h, und fragt wieder, ob dieſer tiefer oder höher. Dann ſagt er ihnen: Ihr wißt bereits, daß die höheren Töne einen höheren, die tieferen einen tieferen Stand auf dem Linienſyſtem erhalten. Er ſchreibt nun das c auf die erſte Linie, ſ. Fig. 9, und fragt: Wohin muß ich nun den höheren Ton ſetzen. Antw. in den erſten Zwiſchenraum; wohin den tiefern? Antw. unter die erſte Linie; wohin einen noch höheren als den erſten? Antw. auf die 2te Linie, und ſo fragt er weiter. Dann fragt er wieder: Was muß man thun, wenn eine Note höher ſteht? Antw. höher ſingen; was, wenn ſie tiefer iſt? Antw. tiefer; was, wenn ſie auf derſelben Stufe ſteht? Antw. denſelben Ton ſingen. Nun werden die Beyſpiele Fig. 10 (wie dieß ſtets geſchehen muß auf die Tafel geſchrieben) eingeübt, indem der Lehrer, und dieß ſolang in der Folge, als es nöthig iſt, auf die zu ſingenden Noten mit einem Stäbchen hindeutet. (Alle zu gebenden Beyſpiele ſind nur Muſter, nach welchem der Lehrer dem Bedürfniſſe ſeiner Schüler gemäß ſelbſt neue bilden wird.) Dieſen Ton auf der erſten Linie merkt euch, wir wollen ihn C nennen, und, um ihn deſto beſſer zu kennen, durch ein eigenes Zeichen, das wir den C-Schlüſſel heißen, ſeine Linie bezeichnen. Von dieſem Ton, den ich bey jeder Uebung zuerſt angeben werde, wollen wir nun in der Folge Alles nach den Stufen abzählen, und einem jeden Ton im Aufſteigen den folgenden Buchſtaben des Alphabets geben. Wie heißt alſo die Note in dem 1ten Zwiſchenraum? d; wie die auf der 2ten Linie? e; wie jene in dem 2ten Zwiſchenraum? f; wie die auf der 3ten Linie? g. Da man in der Muſik nur 7 Töne hat, ſo braucht man zu ihrer Bezeichnung auch nur 7 Buchſtaben. Wenn man alſo vom a beginnt, ſo reicht es gerade bis zu g. Da fängt nun das Alphabet wieder von vorne an, nur daß man ſtatt b — welches die Erniedrigung eines Tones überhaupt bezeichnet — h ſetzt. Wie heißt alſo die Note im 3ten Spatium? a; wie die auf der 4ten Linie? h; wie die im 4ten Spatium? c. Hier haben wir alſo eine Oktave, oder den achten Ton vom erſten c an gerechnet, welches man die Prime - Erſte - nennt, und zu dem das d die Zweyte oder Sekunde iſt, weil es auf der 2ten Stufe ſteht, das e die dritte oder Terz, das f die Vierte oder Quart, das g die Fünfte oder Quint, a die Sechſte oder Sept, das h die Siebente oder Sept, und das c die Achte. S. Fig. 11. Und dieſe 8 Töne müßen wir treffen lernen. Den Ton der 1ten u. 2ten Stufe können wir; wir wollen nun die andern Töne verſuchen. Dazu dienen

die Uebungen Fig. 12 der Töne von c—f. Ihr habt nun im Grunde ſchon die ganze Leiter der Töne von c zu c inne; denn von g an gehen die Töne zu c hinauf gerade ſo, wie von c zu f, ſo, daß alſo die Scala aus 2 Reihen von 4 Tönen zuſammengeſetzt iſt, was man Tongevierten nennt. Nur müßt ihr bey der höheren Reihe auch ſchon höher anfangen. Er läßt ſie nun g a h c ſingen, und bedient ſich dazu, um es recht anſchaulich zu machen, daß in jedem Tongevierte *dieſelben* Verhältniſſe vorkommen, *derſelben* Beyſpiele Fig. 12, die aber 5 Töne höher geſetzt werden, und daher itzt von g—c gehen. Habt ihr nicht bemerkt, fährt er fort, daß ihr bey manchen Sekunden mit der Stimme euch höher aufſchwingen müßt, z. B. von c-d, d-e höher als von e-f, von g-a, a-h höher, als von h-c? Jenes nennt man einen ganzen Ton, dieſes einen halben, weil hier die Stimme durch einen kleinen gleichſam halben Aufſchwung ſchon die nöthige Tonhöhe, dort erſt durch einen doppelten erreicht. S. S. 51. Man hat alſo in einem jeden Geſang nicht allein zu beachten, ob die Töne hinauf- oder herabgehen, ſondern auch wie groß die Entfernung von einem zum andern, ob es ein ganzer oder halber Ton iſt. (Das iſt nun ſehr wichtig, und darum werden itzt alle Stücke blos im C angeſchrieben, und der Lehrer ſpielt ſie nur höher oder tiefer, wie es die Vorzeichnung oder die Aufſchrift z. B. Fdur, G, D, Es u. ſ. w. fordert.) Welches ſind denn in dieſer natürlichen Tonleiter — die man auch diatoniſch nennt — die ganzen, welches die halben Töne? Antw. c d e, f g a h die ganzen, e f, h c die halben. Und was iſt bey den 1ten, was bey den 2ten zu beachten? u. ſ. w. Und dieſe Verhältniſſe erſtrecken ſich in der Höhe und Tiefe fort, ſ. Fig. 1 T. 38. Nun wird die Scala geübt, zuerſt allein hinauf, wie Fig. 11 T. 37, dann herab von c zu c. Hierauf ſetzt man noch von Fig. 1 T. 38 jene Töne bey, welche die Schüler leicht herausbringen. Darauf kommen die Uebungen Fig. 2 zuerſt ohne Taktſchläge; geht es ſo, dann mit denſelben, wo alſo Treffen und Takt zugleich geübt wird. Leicht wird der Lehrer dergleichen Beyſpiele mit Pauſen vermiſcht ſelbſt bilden; und dieß muß er ſo lange fortſetzen, bis die Schüler die Scala und das Treffen des ganzen und halben Tones in ihrer Gewalt haben. Alles Andere bezieht ſich hierauf, und im Anfange iſt der Eifer am größten. Dabey übt man zugleich das Ausziehen des in mittlerer Stärke angegebenen Tones bey den *längeren* Noten, und das feſte klangvolle Anſtoßen bey den kürzeren. Man kann ſich auch der Sylben do, re, mi, fa, sol, la, si, do
c d e f g a h c

u. ſ. w. womit man die untenſtehenden Töne der Scala bezeichnet, hiezu bedienen, und ſo das klangvolle Sprechen mit dem Ausziehen und Stoßen des Tones — für den Lehrer mit < und .... bezeichnet — mit Uebungen im Takt und dem Treffen der Töne verbinden. Als Muſter für ſolche Beyſpiele gibt der Verf. jene Fig. 3 T. 38. Nur darf der Lehrer die hier ſtehenden Zeichen und Sylben nicht auf die Tafel ſchreiben; das müßen die Schüler ſelbſt beyſetzen oder ausführen, z. B. wenn längere Noten vorkommen, den Ton ausziehen, bey kürzeren ihn leichter geben und abſtoßen, auf c do, auf f fa, auf a la u. ſ. w. ausſprechen. Zur Ermunterung des Schülers ſind noch einige kleine Geſänge Fig. 4, die der Lehrer mit den vorhin angegebenen Sylben vortragen läßt.

Iſt das Vorige gehörig eingeübt, dann geht es an die zweyte Abtheilung. Hier wird nun zuerſt der Punkt mit den entſprechenden Pauſen erklärt, ſ. S. 5 Zeile 21 u. Fig. 11, 12, 13, 14, 15 Tab. 1. Hierauf wird der Schüler angewieſen, itzt nicht mehr die Achttheile mit eigenen Schlägen zu bezeichnen, indem man dieſer Seitenſchläge nun zum Ausmeſſen der ganzen Note benöthiget ſey, welche alſo, ſowie ſie 4 Viertheile in ſich faſſe, auch 4 Schläge erhalte, wovon der erſte herab, der 2te links ſeitwärts, der 3te in die Höhe und der 4te noch höher geführt werde, ſ. Fig. 9 T. 2, b), was der Lehrer dem Schüler vorzeigt, und wobey er darauf ſieht, daß der 2te und 4te Schlag, wie vorhin, bedeutend ſchwächer gegeben wird. Denn ſo wird nun auch der C-Takt vorbereitend eingeübt, wie oben der $\frac{2}{4}$. Er erklärt ferner, wie nun bey 2 Achttheilen, 4 Sechzehn- oder 8 Zeyunddreißig-Theilen ſtets das 1te feſt angeſchlagen und im erſten Falle 1, im 2ten 3, im 3ten 7 ſchwächer nachgeſungen werden. Dieß ſchwächere Angeben der nachgeſungenen Töne und feſte Anſchlagen der 1ten iſt höchſt wichtig ſ. S. 17; denn ſo wird der Schüler durch die Menge der Noten nie verwirrt, weil er im Grund immer nur das einfache Viertheil bezeichnet, und die anderen Noten, gleichſam blos zum Ausfüllen, nachfolgen läßt. Auch der ſogenannte Auftakt, wo eine oder einige Noten, die einen ganzen Takt nicht ausfüllen, vorſchlagen, ſ. Fig. 5 T. 38 g) u. h), die daher leichter gegeben werden, iſt zu beachten. Zum Einüben dieſes mag der Lehrer jene Beyſpiele Fig. 19, 20 T. 1 u. Fig. 2 T. 2 benutzen, worin keine Triolen oder Sextolen vorkommen. Auch kann er eine Melodie in ſekundenweiſer Fortſchreitung unterlegen. Dieſe verſchiedenen Notenarten und Pauſen können aber auch in beſtimmte Zeitabſchnitte eingetheilt werden, und daraus entſtehen die ſogenannten Takt-

arten, welche der Lehrer dem Schüler nach den S. 19 — 25 gegebenen Grundſätzen, wovon er das Paſſende anwendet, erklärt, und mit ihm einübt *).

Iſt dieß geſchehen, dann übe er die Scala in Verbindung mit den Taktarten durch, wie es Fig. 5 Tab. 38 angegeben iſt. Er ſpielt ſie bald höher, bald tiefer, um den Schüler für die folgenden Geſänge, welche aus verſchiedenen Tonarten gehen, vorzubereiten. Hierauf macht der Lehrer den Schüler aufmerkſam, wie er oben ſchon die in der diatoniſchen Leiter vorgekommenen halben Töne habe kennen und ausführen gelernt, wie aber auch ſolche durch zufällige Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen gebildet werden können, wozu man ſich des ♯ oder ♭ bediene, die man vor die Note ſetzt. Dadurch wird dieſe um einen halben Ton erhöht oder erniedriget, und erhält im erſten Falle ein is angehängt — ♯c cis, ♯e eis u. ſ. w. — und im 2ten ein es — ♭c ces, ♭e es — das h ausgenommen, welches man b nennt. Dieſe Zeichen gelten in der Regel nur für den Takt, in welchem ſie ſtehen. Durch das ♮ — Wiederherſtellungszeichen — aber tritt die Note in ihren vorigen Stand zurück. S. Fig. 7 u. 8 Tab. 3. Geſchieht das Erhöhen oder Erniedrigen auf derſelben Stufe, f fis, g ges, ſo entſteht der kleine halbe, umfaßt es 2 Stufen, der große halbe Ton. Zum Einüben benutze man Fig. 7 u. 8, (was um 3 Töne höher, vom G- in den C-Schlüſſel geſetzt werden muß) ſo wie die S. 47 angegebene Methode. Und hat der Schüler ſich überzeugt, daß auch hier keine anderen Verhältniſſe als jene des ganzen und halben Tones durch dieſe Zeichen erzeugt werden, die er ja ſchon eingeübt hat, und iſt er im Stand, dieß ziemlich gut zu treffen, ſo gehe man über zum Einüben der mehrfachen Art der Tongebung. Den Ton in mittlerer Stärke anſtoßen und ausziehen hat der Schüler bereits gelernt. Er muß nun geübt werden, ihn wachſen und abnehmen laſſen, ſtark und ſchwach angeben zu können — ſ. die Bezeichnung S. 88 u. d. f. — wobey auf Reinheit, Gleichheit, Feſtigkeit,

*) Die Art, wie man jede Materie dem Schüler beybringen ſoll, zergliedernd in ihre Elemente, dieſe verbindend, ſteigernd, durch Fragen und Antworten, das Benutzen dieſer wieder, um den Schüler zum Selbſtfinden zu leiten u. ſ. w. muß jeder Lehrer kennen, auch iſt ſie im Anfange bey den ſchwierigſten Punkten angegeben worden. Und ſo fahre der Lehrer im Unterrichte des Vorliegenden und Folgenden fort. Daher gibt der Verf. auch nur den Verfolg der Materien und die Grundſätze an. Die Methode muß ſich jeder Lehrer nach der Wichtigkeit des Stoffes und den Fähigkeiten ſeiner Schüler ſelbſt bilden, ſo wie er auch danach noch mehrere Beyſpiele ſelbſt machen oder wählen wird. Ohnehin wird bey uns vorausgeſetzt, daß jeder Lehrer gut im Muſikaliſchen ſo wie in der Didaktik und Methodik ſey.

mögliche Ründe und Fülle und das Tragen deſſelben zu ſehen iſt, ſo weit ſich das Letztere hier leicht gewinnen läßt, und für dieſen Unterricht paßt. Die Grundſätze hierüber ſind von S. 70 — 87 angegeben, welche der Lehrer durchſtudiren, und davon das hier Anwendbare benutzen wird, ohne aber die Schüler lang damit aufzuhalten. Alles dieß wird nun in Geſängen verbunden geübt, worin bald jede Sylbe einen Ton erhält, bald auf eine mehrere Töne kommen, die zwar alle einzeln gebildet erſcheinen müſſen, wobey aber die guten Takttheile etwas ſtärker anzuſchlagen ſind, z. B. bey 2 Sechzehntheilen das 1te, eben ſo bey 4 oder 3 Noten, und die anderen Noten leichter vorgetragen, und ſanft an die erſte hingeſchliffen werden, wie dieß Alles die Beyſpiele Fig. 6. T. 38, Fig. 1 T. 39 das Letzte durch > angeben. Zuerſt aber müſſen die Schüler den Text klangvoll, ſ. S. 368 u. 69, ausſprechen lernen. Dann wird der rythmiſche Theil zergliedert und durchgenommen, z. B. welche Taktart es ſey; ob das Stück im Auf- oder Herunterſchlag anfange; was im 1ten 2ten T. für Noten vorkommen, ob mehr Längen oder Kürzen und welche u. ſ. w. und dieß ohne Text eingeübt. Darauf wird der melodiſche Theil eben ſo durchgangen, z. B. mit welchem Ton in der Scala, den der Lehrer allzeit angibt, der Geſang anfängt; ob er aufwärts oder abwärts, oder auf denſelben Tönen ſich bewegt; ob die Fortſchreitung durch ganze und halbe Töne auf- oder abwärts geht; ob zufällige Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen vorkommen; welche Stelle p. oder f. cresc. oder decr. zu ſingen iſt; ob eine Stelle geſchliffen oder geſtoßen werden ſoll, – ſ. hierüber S. 93 – obgleich die Töne überhaupt mehr geſchliffen doch wenigſtens angehalten als feſt abgeſtoßen werden ſollten, welches Letzte nur bey einem ſehr kräftigen Charakter Statt findet. Iſt dieß Alles geſchehen, ſo wird dann der Text damit verbunden, und der Geſang ſolang geübt, bis er gut geht. Dabey nimmt man häufig die Einzelnen vor; und da kann der Lehrer ihre Stimmen zu verbeſſern ſuchen — ſ. S. 362, 63 u. 64 — ſie vorzüglich auf das zartere Behandeln der Kopftöne ſowie jener aufmerkſam machen, wo die Stimme bricht, und das S. 357 u. d. f. Geſagte benutzen; denn ſowie ſchon das ziemlich häufige Schreien bey den Mitteltönen unausſtehlich iſt, ſo iſt es noch mehr das gewaltſame Herauspreſſen der obern Töne. Das kann und muß er ſeinen Schülern nun abgewöhnen; und bey den andern gefundenen Fehlern mag er es in ſoweit thun, als es, ohne ſich zu ſehr aufzuhalten, möglich iſt. Auch iſt das gewöhnliche Schleppen im Tempo und taktwidrige Ausſetzen am Ende einer Zeile zu vermeiden, wodurch alle Kraft des Rythmus zerſtört wird. Man hat ſo viele Gelegenheit, die

Schüler Athem nehmen zu laſſen. S. hierüber S. 247 u. d. f. ſowie in Bezug auf den Text S. 384 u. 85.

Sind die angegebenen vom Lehrer nach Bedarf zu vermehrenden Beyſpiele durchgeübt, dann geht es an die dritte Abtheilung. Zuerſt wird nun die noch übrige Triole und Sextole eingeübt, ſ. S. 6 u. 7 ſowie Fig. 17 u. 18 T. 1. Hiernächſt wird das Schema Fig. 1 Tab. 2 erklärt, ſ. Zeile 19 S. 7. Darauf werden die noch nicht eingeübten Beyſpiele mit Triolen oder Sextolen Fig. 19, 20 T. 1 u. Fig. 2 T. 2 durchgenommen. Dann wird das verſchiedene Tempo erklärt. S. S. 25 Zeile 29; ferner die Bezeichnungen desſelben S. 26 - 29, (wovon man aber nur das Nothwendige nimmt) und die Art des Einübens Zeile 29 S. 31 u. 32, wozu man die Beyſpiele Fig. 5 T. 38 benutzen kann. — Hierauf geht es zum Erklären und Einſtudiren der leichteren Intervalle. Der Lehrer zeigt wieder durch das Vorſingen und Zergliedern eines Liedchens, das er auf die Tafel ſchreibt, wie der Geſang ſich nicht nur ſtufen- ſondern auch ſprungweiſe fortbewegt. Wer nach Noten ſingen will, muß alſo auch die Intervalle treffen können. (Der Schüler hat ſie ſchon Fig. 11 T. 37 kennen gelernt; der Lehrer kann ſie itzt wieder durchnehmen, und die Intervalle von den Schülern abzählen laſſen, welche in dem Liedchen oder in andern zu dieſem Zweck aufgeſchriebenen Geſängen vorkommen.) Zum Erlernen dieſes gibt es 2 Wege, fährt er fort: der eine iſt für jene, welche nicht gern aufmerken, da zählt man von dem Grundton alle Töne bis zu jenem Intervall, das man treffen will; der andere iſt kürzer, erfordert aber Aufmerkſamkeit und Fleiß. Welchen ſoll ich mit euch gehen? u. ſ. w. Der Lehrer ſchreibt den Akkord Fig. 2 T. 39 auf die Tafel, und ſingt ihn vor. Wer getraut ſich denſelben nachzuſingen? — (Das iſt leicht, denn im Grunde iſt er allen Menſchen eingeboren, er liegt ſogar in den Inſtrumenten, Horn, Trompeten.) Hat er ihn mit allen Schülern auf- und abwärts eingeübt, dann zerlegt er ihn in ſeine einzelnen Theile, wie Fig. 3, erklärt ihnen, wie ſich die Stimme bey einer Terz um 2 Stufen, bey einer Quinte um 4, bey einer Oktave um 7 von dem Grundton aus erſchwingen müße, und dieß auf- ſowie abwärts, zeigt es ihnen durch Vorſingen, und übt es nach Fig. 3, 4 u. 5 mit ihnen durch, wobey er, jedoch ſelten, ſich des Hilfsmittels bedient, vom Grundton oder einem Intervall ausgehend durch ſcalamäßiges Ausfüllen der Stufen das nächſte Intervall zu finden. Alles muß er mit Terzen auszumeſſen ſuchen, und daher den Schüler im Treffen dieſes Verhältniſſes zu befeſtigen ſtreben. Dafür ſind die Uebungen Fig. 7 u. 8 T. 39, aus welchen ſo deutlich erſichtlich iſt,

wie der meiſte Geſang aus der Scala oder dieſen Verhältniſſen beſteht. Hierauf kann der Lehrer die Fig. 3 T. 7 angegebenen Terzen, Quinten und Oktaven, jedoch nur bis zum f höchſtens g aufſteigend, durchnehmen, wobey er darauf achtet, daß jeder Ton in ſeinem Regiſter gebildet werde, ſ. d. Anm. S. 359 und über das Einüben aller Verhältniſſe in dieſer Hinſicht S. 152 u. d. f. Gehen dieſe Verhältniſſe, ſo nimmt man die übrigen leichteren Intervalle vor, und dazu dient wieder die Terz. Die ſekundenweiſe Fortſchreitung hat der Schüler inne. Nimmt man nun vom Grundton die Terz, und geht einen Ton höher — ſ. Fig. 3 T. 4 — ſo hat man die Quarte. Iſt man durch 2 Terzen bis zur Quinte aufgeſtiegen, und geht einen Ton weiter, ſo hat man die Sexte. Nimmt man 3 Terzen, ſo hat man die Siebente; bey 4 Terzen die 9te; bey 5 die 11te; bey 6 die 13te; und bey 7 die Doppeloktave. Die Sekunde iſt ohnedieß eingeübt, die 10te die Wiederholung der Terz um eine Oktave höher, die 12te der Quinte, ſ. Fig. 5 T. 4, ſonach hat man alle Töne ſicher *).

Durch terzenweiſes Aufſteigen vom Grundton kann man zugleich ſicher den erſten Ton treffen, womit ein Geſang oder eine Stimme beginnt, zu dem man durch leiſes Singen des Akkordes aufſteigt, wie es Fig. 1, 6, 7 u. 8 durch kleine Nötchen bey a) angezeigt iſt; dann ſchreitet man zu dem folgenden Verhältniſſe, und ſo fort. Doch iſt bey den Intervallen überhaupt darauf zu ſehen, ob ſie näher dem Grundtone oder entfernter liegen. Dadurch entſtehen die verſchiedenen Arten der

*) Man kann ſich auch des Fig. 9 a) u. b) angegebenen Vortheils bedienen, den $\frac{5}{3}$- und $\frac{6}{4}$Akkord von C abwechſelnd einzuüben, wodurch man eben ſo alle Intervalle leicht treffen lernt. Und dieß läßt ſich beym Einſtudiren der Geſänge recht gut benutzen, indem man die Schüler darauf aufmerkſam macht, wie dieſer Geſang im $\frac{5}{3}$- jener im $\frac{6}{4}$Akkord liege, dieß eine kl. Siebente ſ. Fig 9. c) oder eine große, ein Leiteton d) ſey. Daß der Lehrer die Schüler bey jedem Intervall im Auf- oder Abſteigen befragt, wie viel Stufen ſie ſich auf- oder abſchwingen müßen, verſteht ſich ohnehin; und dieß muß beſonders bey den ſchwereren Intervallen geſchehen. Er kann ja auch die zu überſpringenden Töne durch kleine Nötchen anzeigen, bis die Schüler das Verhältniß aufgefaßt haben. Ja, wenn in der Schule mehr beſchränkte Talente ſind, ſo bleibt ihm nichts über, als den oben angezeigten erſten Weg zu gehen; denn das Erſte iſt und bleibt leichtes und ſicheres Treffen der Verhältniſſe. Kann man es nicht auf die kurze ſchwerere, ſo thue man es auf die lange leichtere Weiſe. Sogar den Vortheil, anſtatt der Noten ſich der Ziffern zu bedienen, den Grundton mit 1, die Sekunde mit 2, die Terz mit 3, die Quarte mit 4 u. ſ. w. zu bezeichnen, mag man anwenden. Auch ſoll ja das Treffen nicht auf einmal ſondern nach und nach durch viele Uebung und unvermerkt errungen werden.

Terzen, Quarten, Quinten u. ſ. w., wie es S. 62 u. d. f. erörtert iſt, wovon aber der Lehrer itzt nur die gr. u. kl. 3te, gr. u. kl. 5te, gr. u. kl. 4te, kl. u. gr. 6te, gr. u. kl. 2te, kl. u. verm. 7te nimmt, dieſe hauptſächlich zergliedert und durch die Tab. 39 Fig. 10, 11, 12 u. 1 T. 40 gegebenen Beyſpiele auf die oben angezeigte ſtets zu beachtende Weiſe einübt, beſonders kein Intervall ſingen läßt, ohne daß es vorher die Schüler ſelbſt gefunden und erklärt haben. Dieß wird nicht ſchwer ſeyn, weil der Lehrer nur Melodieen mit leichten Verhältniſſen wählen ſoll; auch hat es der Verf. hier zur Erleichterung beygeſetzt. So wird der Schüler unvermerkt mit allen Intervallen bekannt, lernt immer mehr in den Geſängen finden, und der Lehrer erhält zugleich die beſte Gelegenheit, ihn immer mehr geiſtig zu bethätigen, ſeine geſammte Seelenkraft zu ſpannen und zu ſtärken, oder ihn allſeitig zu befruchten. Und dazu dient ihm noch beſonders die Erklärung der Moll-Leiter. Der Lehrer ſagt: L. K.! ihr habt nun verſchiedene Intervalle und dabey eine gr. u. kl. Terz kennen gelernt; beyde laſſen ſich mit der 5te u. 8te in demſelben Akkord verbinden. (Er ſchreibt die Akkorde Fig. 2 T. 40 hin.) Ich will euch dieſe beyden Akkorde vorſingen; (er thut es) findet ihr keinen, oder welchen Unterſchied? Lautet der 2te nicht trauriger als der 1te, der mehr Beſtimmung hat? — Seht, die Muſik ſoll die Gefühle ausdrücken, die der Menſch bey irgend einer Gelegenheit empfindet. Was fühlt ihr z. B. bey einem angenehmen Spaziergang? was, wenn euch ein Leid widerfahren iſt, ihr leidende Menſchen ſeht? — Aus Leid und Freud iſt unſer Leben gemiſcht. Bald haben wir mehr Frohes, bald mehr Trübes, Trauriges. Das ſoll nun die Muſik durch ihre Töne ausdrücken. Wir lernen darum Muſik, daß wir unſre Gefühle durch Töne aushauchen, dadurch unſre Freude verſtärken, unſern Schmerz lindern, Beruhigung, Stärkung u. ſ. w. uns verſchaffen können, und dazu dienen die verſchiedenen Intervalle, dazu die 2 Arten, wie man von einem Grundton ſtufenweiſe bis zur Oktave hinauf- und herabſchreitet. Die eine davon habt ihr bereits kennen gelernt Fig. 11 T. 37, die andere will ich euch itzt erklären. (Dieß geſchieht nach S. 51, 52, 53 u. 54, jedoch ſo faßlich, daß es die Schüler leicht verſtehen.) Kommen in dieſer Leiter andere Verhältniſſe vor, als die des ganzen und halben Tones? Nein. Ihr habt alſo, wie oben, blos darauf zu achten, ob die Fortſchreitung durch einen ganzen oder halben Ton geht; denn der Fortſchritt durch anderthalb Töne — f gis — iſt ſelten. Dazu kann man auch die Beyſpiele Fig. 2 T. 4 benutzen. Was habt ihr denn aber noch mehr zu beachten? A. Daß wir, wenn die Melodie traurig, innig, rührend

geht, auch ſo ſingen, und wenn ſie kräftiger iſt, auch kräftiger, beruhigter, hie und da freudiger unſere Töne herausheben müßen. — Und dieß (ſ. d. L.) iſt nicht nur bey ganzen Geſängen, wie z. B. Fig. 3, ſondern auch bey einzelnen Stellen zu beachten, die bald traurige, bald heitere und vergnügte, dann wieder ernſthafte, andächtige, fromme, innige, ſehnſüchtige, kurz manchfaltige Gefühle ausdrücken können. Er befragt ſie nun über den verſchiedenen Charakter aller angegebenen Geſänge; zeigt ihnen, wie ſie geſungen werden müßen, wobey ihm die S. 254 u. d. f. gegebenen Grundſätze zu Statten kommen werden; ſingt ſie ihnen vor, und macht ſie darauf aufmerkſam, wie ſie dieß — ſo viel hier geſchehen kann und ſoll — ſtets zu beachten haben. Und dazu dient denn beſonders die verſchiedene Tonbildung. Wenn die Kraft ſich verſtärkt, ſo verſtärkt man daher auch den Ton vielleicht bis zu einem großen Grad; wenn die Empfindung immer ſchwächer wird, ſo läßt man den Ton ſchwächer angeben und beynahe erlöſchen. S. S. 266 die Anm. Und Alles dieß muß man können, um gut, d. i. nicht blos oberflächlich die Noten, ſondern auch mit Gefühl, mit Ausdruck zu ſingen. (Die Bezeichnung dieſer verſchiedenen Abſtufungen iſt S. 88 und 89 ſowie die Art des Einübens S. 90 u. d. f. mit den nöthigen Beyſpielen angegeben.) Dadurch iſt nun der Uebergang zum ausdrucksvollen Vortrag, ſoweit er ſich hier erringen läßt, hergeſtellt. Dieſer umfaßt 2 Theile. Der erſte beſchäftigt ſich damit, daß der ganze Sinn, der im Gedicht liegt, herausgehoben wird: der zweyte, daß ſowohl der in demſelben überhaupt herrſchende Gemüthszuſtand — der Freude, des Schmerzes, der Zufriedenheit, Andacht, heiligen Jubels u. ſ. w. — als auch die in den einzelnen Strophen, Sätzen, Worten ausgedrückten Empfindungen beachtet werden. Doch darf dieſes Berückſichtigen des Einzelnen nicht übertrieben werden, oder gar ſo geſchehen, daß die Einheit des herrſchenden Hauptgefühles dadurch zerſtört wird. Das ſind meiſtens Nebenſchattirungen, die aber dem ganzen Vortrag ein reiches intereſſantes Kolorit verleihen. — Auf dieſe Art der Ausführung muß durchaus hingearbeitet werden; denn ſonſt geht gerade der ſchönſte Zweck unſeres Unterrichtes verloren, jener der allſeitigen Bethätigung des Einwirkens auf das Gemüth, der Veredlung und Erhebung der ganzen Schule, ſoweit es die Verhältniſſe erlauben, und der Lehrer dieſe Gelegenheit zu benutzen verſteht. Und dazu bietet ihm beynahe jedes Lied das Mittel dar. Als Beyſpiel, wie ſich dieß bewerkſtelligen läßt, ſey hier das Gedicht von Krummacher „Der fromme Hirt" gegeben, wovon die 1te Strophe mit der Melodie von Harder Fig. 4 ſteht.

2.

Doch ach! vom Hochgebirge quoll
Des Waſſers trübe Fluth,
Und auch im Thale braust' und ſchwoll
Hoch auf des Bächleins Wuth.
Das arme Bäumchen bebte ſehr,
Und ſchwankte auf und ab,
Das Bächlein aber wild umher
Dem Bäumchen wühlt ein Grab.

3.

Und als die Waſſerfluth verſchwand,
Da kam der Hirt heran,
Und ach! ſein armes Bäumchen fand
Und blickt er traurig an;
Und zog das Bäumchen ſanft heraus,
Und hob es raſch empor.
Da ſtand das Bäumchen ſchlank und kraus
Und ſchattig wie zuvor.

4.

Und horch! vom Bäumchen wunderſam
Erſcholl ein ſanft Getön;
Das Bächlein ſtrahlte, ſieh, es kam
Ein Jüngling wunderſchön.
Er ſtieg empor aus heller Fluth
Und ſprach mit ſanftem Ton:
Du wareſt liebevoll und gut!
Dein Wunſch ſey auch dein Lohn.

5.

Ach, rief der fromme Hirt, nicht Dank
Noch Lohn gebühret mir,
Sieh, unſer Nachbar iſt ſo krank,
Für ihn ach! fleh' ich dir! —
Er ſoll geneſen, ſprach darauf
Des Engels holder Mund.
Da kam der Hirt in frohem Lauf;
Der Nachbar war geſund.

Zuerſt läßt der Lehrer nun das Gedicht von einem Schüler, dann von Einigen zugleich vortragen, und ſieht darauf, daß die Ausſprache richtig, deutlich, klangvoll und doch beſtimmt, und im letzten Falle ganz gleich ſey, ſo daß jede Sylbe, jeder Vokal, jedes Wort mit gleicher Betonung und Accentuation gegeben wird. Dann wird dieß wieder mit einer größeren Abtheilung, und endlich mit Allen auf gleiche Weiſe eingeübt. S. S. 392 u. 93. Auf dieſelbe Art läßt er es nun logiſch richtig vortragen, d. i. den Sinn des Ganzen und jeder einzelnen Strophe angeben, wie es von Zeile 29 S. 185 an u. a. d. f. S. in Hinſicht des Schillerſchen Gedichtes geſchah; in jeder wieder die Sätze, einzelnen Redetheile bis auf jedes bedeutende Wort herab zergliedern, ſ. S. 189 u. 90; und ſo dieß von Allen in einem beſtimmten Zeitmaaß ausführen, das Letzte, damit keine Verwirrung entſteht, im Gegentheile durch den gleichen Vortrag ſich alles Wichtige heraushebt. Dann ſchreitet er zur Melodie, unterſucht und übt zuerſt den rythmiſchen, darauf den melodiſchen Theil, wie es ſchon oben gezeigt ward, hiernächſt die Bezeichnung von f. p. cresc. decresc. u. ſ. w. und läßt dann die erſte Strophe ſingen. Da ſieht er nun genau darauf, daß, was vorher in dem logiſchen Vortrag ohne Muſik herausgehoben ward, in demſelben Maaß itzt in der Melodie wieder heraustrete. Geht dieſes, dann befragt er die Schüler abwechſelnd, welches Hauptgefühl im Ganzen, welches in den einzelnen Strophen, Redetheilen, Worten herrſcht, ſ. S. 382 u. d. f. Das läßt er nun wieder zuerſt durch den Redevortrag ohne Muſik, und dann eben ſo in der Muſik, ſo viel es geſchehen kann, bezeichnen, ſ. d. Anm. zu S. 266. Dadurch wird ihre geiſtige, gemüthliche und Phantaſiekraft bethätiget und geſtärkt;

ſie lernen nicht nur ein Ganzes ſondern auch alle einzelnen Theile in Beziehung zu dieſem aufgreifen; ſie erlangen Tiefe und Reichthum der Gefühle, lernen dieſe verſchmelzen, ſich ſteigern und ſenken, und das oft ſchnell nacheinander; dadurch erhalten ſie Leichtigkeit und Gewandtheit der Seelenbewegung, die ſich bey fleißiger Pflege des Geſanges auch auf ihr übriges Leben erſtreckt; ſie werden mit dem Geiſt der Dichtkunſt, ſoviel es itzt zu ihrer Befruchtung dienen ſoll, vertraut; ihr Ohr, ihre Sprache, ihr Redevortrag wird harmoniſch gebildet, durch die manchfaltigſten und bezeichnendſten Artikulations- und Accentuationsformen bereichert; kurz ihre Seelenkraft nach allen Richtungen entwickelt. Noch mehr: der Lehrer hat hier die Gelegenheit, ſie unvermerkt, daher deſto wirkungsvoller zu den ſchönſten Anſchauungen des Lebens zu erheben, ſie im wahren Geiſte religiös zu bilden. Was kann er nur durch die Zergliederung des angeführten Gedichtes gewinnen, wenn er ihnen zeigt, wie fromm, wie liebevoll der Hirt war; wie er nicht an ſich, ſondern an ſeinen unglücklichen Nachbar dachte, als ihm der gütig helfende Engel erſchien; wie auch die beſten Menſchen vom Unglück betroffen werden können, welchen aber auch wieder die göttliche Hilfe zur Seite ſteht; wie man ſich ſtets brav und liebevoll benehmen, jedes Geſchöpf der Natur, wie der fromme Hirt ſein Bäumchen, als ein Geſchöpf des Allvaters achten müße, um ſich des Schutzes und der Liebe Gottes würdig zu machen, der Alles ſieht, belohnt und beſtraft! Da miſcht er denn auch andere paſſende Erzählungen ſowohl aus der heiligen als profanen Geſchichte ein, verwandelt ſo dieſe Zeit zur Stunde der Freude, der Erhebung und des Heils, und gewinnt hier für die edlere Bildung in einer halben Stunde mehr, als ſonſt, wo dieß mit Abſicht geſchieht, in vielen Stunden. Und das iſt der Hauptzweck dieſer Geſangübung. Darum hat auch der Verf. zu den Uebungsſtücken ſolche Gedichte gewählt, die ſich auf dieſe Weiſe trefflich benutzen laſſen; wovon der vollſtändige Text beym Verleger zu haben iſt. Und ſeine Sorge wird es ſeyn, von Zeit zu Zeit die beſten Gedichte mit leichten paſſenden Melodieen zu verbreiten, dadurch den Lehrern die Mittel in die Hände zu geben, die in den allg. Bemerkungen erörterten Vortheile erringen, und ſo ihre Umgebung immer mehr veredeln und erheben zu können. — Da in den vorliegenden Geſängen auch Vor- und Nachſchläge und einige Manieren vorkommen, ſo mag der Lehrer das Nöthige nach den S. 111 u. d. f. gegebenen Grundſätzen erläutern. Sind ferner die Schüler im Stande, dieſe Geſänge einſtimmig auszuführen, ſo verſuche er es 2ſtimmig, wobey er ſie in 2 Chöre theilt, deren einer die obere der andere die mittlere Stimme vorträgt, während der Lehrer die dritte ſingt oder ſpielt. Noch beſſer, wenn die Schüler auch dieſe zu übernehmen im Stande ſind. Beſonders aufmerkſam ſey der Lehrer, wenn ſich die Stimme eines oder einiger Zöglinge verändert, ſ. das dabey zu Beachtende S. 354 u. d. f. (Ueberhaupt

wird ihm das genaue Durchgehen der vorhergehenden Geſanglehre viele Vortheile und Einſichten verſchaffen.) Vielleicht kann er auch ſeine Schüler ſchon mit einigen leichteren Tonarten bekannt machen. Und das iſt ſo ſchwer nicht, wenn er ihnen durch Vorſingen zeigt, wie derſelbe Geſang tiefer oder höher vorgetragen werden kann; wie dieſelben Verhältniſſe des ganzen und halben Tones und der andern Intervalle bleiben, ſ. S. 55, 56 u. 57, und nur zur Bezeichnung jener manche Töne ein ♯ oder b erhalten, was man vorne am Schlüſſel vor der Taktart anzeigt, ſ. S. 58; wie alſo alle Tonarten nur Verſetzungen der beyden ihnen ſchon bekannten Leitern ſind. Da ſchreibt er mehrere Beyſpiele z. B. die obigen auf die Tafel, läß ſie von den Schülern ſelbſt um 5 Töne höher oder tiefer oder in einen andern Ton verſetzen, und es wird dieſen bald gelingen, aus mehreren der leichteren Tonarten gleich ſicher zu ſingen. Sollten dadurch manche Stimmen zu tief oder zu hoch gehen, ſo mag er ſich auch mehrerer Schlüſſel bedienen, und dieß nach S. 59 u. 40 erklären.

Kann und will der Lehrer den Unterricht noch weiter fortſetzen, ſo mag er in der vierten Abtheilung hinweiſen auf den Geiſt des Rythmus, ſ. S. 206 u. d. f. was in den gegebenen oder andern Geſängen durchgeübt wird; ferner wird er das ritardando, accelerando u. ſ. w. nach S. 27 u. d. f. erklären; dann alle Tonarten nach S. 55 u. d. f. durchnehmen; weiter die chromatiſche und enharmoniſche Leiter nach S. 49 u. 50; darauf die noch nicht eingeübten ſchwereren Intervalle ſ. S. 63 mit andern vermiſcht nach Fig. 4 u. 5 T. 4; und endlich alle Schattirungen der Tonbildung nach S. 254 u. d. f., beſonders das Portamento vollſtändig nach S. 97 u. d. f. zu deſſen Uebung Fig. 2 T. 8 und zum Einſtudiren die Erklärung S. 103 u. d. f. dienen mag. Dieß wird durch Geſänge vom verſchiedenſten Charakter geübt, die auch ſchon ausgeführter, mit Solo und Chorgeſang untermiſcht, oder mit Nachahmungen ausgeſtattet ſeyn können, ſ. S. 312, wobey ſtets eine geiſtvolle Deklamation, ſ. S. 372 u. d. f. vorhergehet, und das Ganze dem Geiſt des Geſangvortrages, ſ. S. 376 u. d. f. ſoviel möglich, d. i. dem künſtleriſchen Vortrage genähert wird. Findet ſich nun zu dem letzten eine vorzügliche Anlage bey einigen Schülern, ſo iſt es nicht allein für die Leitung des Schulgeſanges gut, ſondern auch Pflicht, dieſe in beſondern Stunden nach der obigen Anleitung zum Kunſtgeſange, überhaupt nach den oben entwickelten Kunſtlehren zu unterrichten. Dieſe Mühe lohnt ſich reichlich durch das Bewußtſeyn, das Glück von Menſchen begründet und befördert, die Pflicht der Menſchen- und Chriſtenliebe erfüllt, und ſich ſo dem allbeglückenden Schöpfer genähert zu haben, deſſen Gnade auch wir unſere wenige Kraft verdanken, die er uns aber nicht blos unſertwegen, die er uns hauptſächlich gab, damit wir mit aller Anſtrengung und Aufopferung zur Veredlung und Erhebung der Menſchheit mitwirken, und ſo auf jede uns zu Gebot ſtehende Weiſe beytragen, daß ſich das Reich der Wahrheit Liebe und Schönheit — das Reich Gottes immer mehr auf Erden verbreite.

STAATSBIBLIOTHEK BAMBERG

Fröhlich, Franz Joseph,

Systematischer Unterricht zum Erlernen und Behandeln der Singkunst ü
berhaupt, sowie des Gesanges in öffentlichen Schulen und der vorzü
glichsten Orchester-Instrumente nebst einer Anleitung zum Studium der
Harmonielehre und zur Direktion eines Orchesters und Singchores
Bd.: 1,[1]

1822

Bamberg, Staatsbibliothek -- 76.3256(1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11737235-0